

The background of the top two-thirds of the cover is a solid teal color. Scattered across this background are numerous white silhouettes of people in various poses and activities, such as walking, standing, and carrying bags. The silhouettes are of different sizes and orientations, creating a sense of a diverse crowd.

4

CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA
LEGALITÀ PER IL PATRIMONIO
AMBIENTALE, SOCIALE,
CULTURALE ED ECONOMICO

STUDI DEI CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA LEGALITÀ

A CURA DI

Giuliana Calcani
Fridanna Maricchiolo
Susanna Nanni



Roma TrE-Press
2026



Roma Tre

Università degli Studi Roma Tre

4

CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA
LEGALITÀ PER IL PATRIMONIO
AMBIENTALE, SOCIALE,
CULTURALE ED ECONOMICO

STUDI DEI CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA LEGALITÀ

A CURA DI

Giuliana Calcani
Fridanna Maricchiolo
Susanna Nanni



Roma Tre Press
2026

CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA LEGALITÀ PER IL PATRIMONIO AMBIENTALE,
SOCIALE, CULTURALE ED ECONOMICO

Collana diretta da Maria Chiara Giorda, Fridanna Maricchiolo, Paola Perucchini
Premi Tesi, Serie “Studi dei custodi consapevoli della legalità”

Comitato editoriale

Giuliana Calcani, Alessandro Calvi, Patrizio Campisi, Giulia Caneva, Giampaolo Conte,
Francesca Di Lascio, Laura Farroni, Gianpaolo Fontana, Maria Chiara Giorda, Francesco
Longobucco, Roberto Maieli, Fridanna Maricchiolo, Susanna Nanni, Valerio Pieri,
Giovanna Pistorio, Anna Lisa Tota.

Coordinamento editoriale

Gruppo di lavoro *Roma TrE-Press*

Cura editoriale e impaginazione

teseo  editore Roma teseoeditore.it

Elaborazione grafica della copertina

MOSQUITO  mosquitoroma.it

Caratteri grafici utilizzati: BaskervilleItalicBT; Caslon 540 Roman; Century; MinionPro-Regular;
PlantagenetCherokee (copertina e frontespizio). Garamond (testo).

Edizioni *Roma TrE-Press*®

Roma, febbraio 2026

ISBN 979-12-5977-571-9

<http://romatrepress.uniroma3.it>

Quest'opera è assoggettata alla disciplina Creative Commons attribution 4.0 International Licence
(CC BY-NC-ND 4.0) che impone l'attribuzione della paternità dell'opera, proibisce di alterarla,
trasformarla o usarla per produrre un'altra opera, e ne esclude l'uso per ricavarne un profitto commerciale.



L'attività della *Roma TrE-Press* è svolta nell'ambito della
Fondazione Roma Tre-Education, piazza della Repubblica 10, 00185 Roma.

STUDI DEI CUSTODI CONSAPEVOLI DELLA LEGALITÀ, vol. 4
a cura di
Giuliana Calcani, Fridanna Maricchiolo, Susanna Nanni

Indice

Maria Chiara Giorda, Fridanna Maricchiolo, Paola Perucchini <i>Premessa</i>	7
Giuliana Calcani, Fridanna Maricchiolo, Susanna Nanni <i>Introduzione</i>	9
Paola Dessì <i>La contesa dello spazio della performance: Pëtr Pavlenskij e la performance art nella Mosca post-sovietica</i>	13
Veronica Fazio <i>Memoria disobediante: nuove voci nella seconda generazione del Cono Sur</i>	35
Raffaella Migotto Perozzi <i>Per uno studio socioeducativo delle povertà. Nuovi modelli educativi da Danilo Dolci a Nicolò Govoni</i>	59
Michela De Bernardin <i>«Non è tutto oro quel che luccica» La falsificazione della monetazione archeologica e l'inquinamento del mercato numismatico contemporaneo</i>	87
Clarissa Rosina Gissi <i>La gestione del patrimonio culturale in contesto emergenziale: il ruolo dei depositi e un caso di studio</i>	119
Liliana Spadaro <i>Margaret Majo. Dallo Zimbabwe all'esperienza italiana</i>	141

Premessa

Con questo quarto volume della Collana “Custodi consapevoli della legalità” ospitata dalla casa editrice Roma TrE-Press, si conclude l’edizione di tesi di laurea triennali, magistrali e di master incentrate sui temi della legalità, particolarmente meritevoli e premiate con la loro pubblicazione, in sintesi o estratti, su questa sede editoriale.

L’idea di pubblicare i lavori di ricerca delle nostre studentesse e dei nostri studenti è rientrata nella ferma volontà di condividere e trasmettere saperi ed esperienze legati al tema della legalità, declinati nelle cinque aree di cui il progetto “Custodi consapevoli della legalità per il patrimonio ambientale, sociale, culturale ed economico” si compone. La pubblicazione di 24 lavori in totale, è testimonianza del fruttuoso risultato del progetto interdipartimentale, del coinvolgimento partecipativo e di una sensibilità “agita” del nostro corpo studentesco, oltre al grande e costante impegno del nostro Ateneo in tema di legalità nelle sue molteplici declinazioni.

Per questo, ci auspichiamo di proseguire – attraverso pubblicazioni interdisciplinari, monografiche o collettanee – con la divulgazione in questa Collana di riflessioni, dibattiti e atti di convegno che gettino luce sul comune tema della legalità. D’altronde, come affermato nella Premessa al primo volume della Collana, “oltre gli esiti a breve termine, consistenti soprattutto nella diffusione delle conoscenze e delle competenze in tema di legalità, il progetto ha avuto esiti che si protrarranno nel tempo e si sostanzieranno in iniziative di Ateneo di lungo termine. Tra queste, la creazione di un gruppo di lavoro coeso e collaborativo, promotore di nuovi ulteriori incontri di ricerca, formazione e diffusione delle conoscenze”.

*Paola Perucchini
Fridanna Maricchiolo
Maria Chiara Giorda*

Introduzione

In questo quarto volume della collana editoriale “Custodi Consapevoli della Legalità” si pubblicano sintesi di risultati di sei ricerche di laureate e laureati del nostro Ateneo incentrati, in particolare, sul patrimonio sociale e culturale, anche se, per la loro natura interdisciplinare, intercettano e propongono temi relativi anche a questioni più ampie.

Il volume si apre con testi che trattano argomenti rientranti nell’area 2 del Progetto, dedicata alla tutela del patrimonio sociale. Il contributo di Paola Dessì, che ha conseguito la Laurea Magistrale in Generi e forme della Letteratura Russa moderna e contemporanea con il massimo dei voti *cum laude*, si propone d’indagare l’influenza del potere sulla *performance art* nella Mosca post-sovietica, in un inquadramento storico che va dagli anni Novanta ai decenni successivi. La ricerca di Dessì, intitolata *La contesa dello spazio della performance: Pëtr Pavlenskij e la performance art nella Mosca post-sovietica*, analizza, infatti, le differenze tra le diverse generazioni di artisti che si sono succedute, osservando come, a partire dagli anni 2000, la progressiva riduzione della possibilità di dissenso abbia fatto sì che il conflitto tra l’arte e il potere diventasse sempre più serrato, influenzando inevitabilmente l’azione degli artisti. Il lavoro, qui presentato in forma ridotta, approfondisce, in particolare, l’opera di Pëtr Pavlenskij, la cui carriera artistica è iniziata in seguito all’arresto di alcuni dei membri del noto gruppo Pussy Riot. L’opera performativa del controverso artista, che ha richiamato l’attenzione dell’opinione pubblica nazionale e internazionale, gli è costata pene detentive e perizie psichiatriche. Infine, vengono tratteggiate le sorti della *performance art* in Russia nel primo anno dall’inizio della guerra russa-ucraina, con particolare riguardo al ruolo delle “ultime parole” al termine dei processi di alcuni protagonisti della dissidenza russa contemporanea.

Il capitolo di Veronica Fazio, *Memoria disobediante: nuove voci nella seconda generazione del Cono Sur*, è risultato della sua Tesi Triennale in Lingua e letterature ispanoamericane, conferita con lode, frutto di una lunga e accurata ricerca sulla voce del collettivo *Historias Desobedientes, Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*. Si tratta di un collettivo formato dai famigliari – in modo particolare, le figlie – dei repressori dell’ultima dittatura civico-militare argentina che decidono di prendere le distanze dai loro genitori attraverso la rottura di un legame che si imprime pure sulle

pagine dei loro scritti. L'analisi, inserita nell'attuale contesto governamentale di revisionismo, negazionismo, quando non rivendicazionismo aperto, dei crimini compiuti durante il terrorismo di Stato, viene condotta, in questa sede, su due opere: *Llevaré su nombre. La hija desobediente de un genocida*, di Análía Kalinec e *La resaca de la memoria*, di Verónica Estay Stange. In particolare, Veronica Fazio getta luce sul doloroso e difficile processo di costruzione identitaria che passa obbligatoriamente per la rottura del mandato di silenzio e la ridefinizione del legame di sangue che unisce i figli a dei genitori che, in un passato recente, si sono macchiati di crimini contro l'umanità. L'argomentazione volge – nella parte finale del capitolo – all'indagine dei legami che intercorrono tra il collettivo *Historias Desobedientes* e le associazioni femministe argentine e latinoamericane, con l'obiettivo di evidenziare i punti di contatto tra i due movimenti e rintracciare l'origine della presenza maggioritaria di donne fin dalle fasi costitutive dell'associazione.

Il contributo di Migotto Perozzi, che presenta il suo lavoro di tesi triennale in Scienze dell'educazione per Educatori e Formatori, affronta il tema della povertà con approccio socio-educativo. La povertà, infatti, non è più soltanto di carattere economico, perché abita in ogni ambito della vita sociale, costituendo un insieme di carenze che accomuna ceti e classi sociali che pur hanno diversa capacità di reddito. Secondo uno studio della Fondazione per la Promozione Sociale del Censis oggi si assiste ad una “povertà sommersa”, di tipo orizzontale, che invia le persone nel baratro della mancanza di affettività, o della perdita del sentimento di appartenenza ad una collettività, con la conseguente crisi identitaria. Oggi la povertà è indefinibile, si confonde con l'angoscia, la solitudine. Ci sono molte scuole che parlano di pauperismo, di marginalità, di emarginazione, di precarietà, di alienazione e di deprivazione di poter sviluppare le proprie capacità, ma tutte concordano con il fatto che, la relazione della collettività con i suoi poveri, è una questione formale costitutiva della società, ovvero ci dice di che tipo di società si tratta, umana o disumana. Il contributo effettua un percorso storico-sociale per comprendere che la povertà economica non è una colpa individuale con uno zoom sulla povertà educativa, che include la mancanza di risorse economiche, e che è alla base della formazione delle disuguaglianze di partenza che, se non intercettate e compensate da lungimiranti politiche socioeducative, non solo si cristallizza, ma diventa peggiorativa delle tante vite già di per sé vulnerabili. Attraverso uno studio comparativo di due pensatori liberi, appartenenti a diverse epoche storiche, lo scritto evidenzia come, con un grande impegno e un saper fare respirare la propria immaginazione, si può cambiare il mondo e si possono eliminare le disu-

guaglianze a partire dall'educazione, riuscendo a realizzare ciò che Paulo Freire definì "L'inedito possibile".

I contributi incentrati sulle tematiche dell'Area 3 del Progetto, mirata al patrimonio culturale e legalità, aprono prospettive di riflessione sulla tutela da aggressioni criminali antropiche e da catastrofi naturali. Michela De Bernardin, presenta un estratto di tesi dal titolo evocativo: *Non è tutto oro quel che luccica*, dedicata alla falsificazione della monetazione archeologica e al conseguente inquinamento del mercato numismatico contemporaneo. La ricerca di Clarissa Rosina Gissi è dedicata invece a *La gestione del patrimonio culturale in contesto emergenziale: il ruolo dei depositi e un caso di studio*. Il contributo di Liliana Spadaro torna sul fenomeno della falsificazione, a partire da un'opera presente nel Laboratorio sul Falso, DSU-Roma Tre, già attribuita a Margaret Majo, un'artista contemporanea originaria dello Zimbabwe.

In tutti e tre i casi si tratta di tesi discusse a conclusione del master biennale di secondo livello "Esperti nelle attività di valutazione e di tutela del patrimonio culturale", da molti anni attivato dal Dipartimento di Studi Umanistici in collaborazione con il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale e Uffici del Ministero della Cultura, in sinergia con docenti di diversi dipartimenti di Ateneo. La multidisciplinarietà è indispensabile negli studi sul patrimonio culturale e i testi proposti in questo volume ne sono un esempio concreto: dalle indicazioni di Michela De Bernardin per prevenire truffe nei confronti di acquirenti incauti e promuovere un mercato virtuoso; all'analisi di Clarissa Rosina Gissi sulla funzionalità normativa in casi specifici di interventi successivi al sisma del 2016, nell'Italia centrale. Le ricerche di Liliana Spadaro vanno oltre l'indagine umanistica e tecnologico-scientifica per lo studio del falso, e si estendono a considerazioni di carattere sociologico sullo sfruttamento (femminile in particolare) e sui pregiudizi di stampo razzista e coloniale, che incidono sulla produzione di artisti africani.

Anche in questo quarto volume si è tentato di valorizzare il talento di brillanti allieve e allievi dei corsi di laurea e del post lauream di Roma Tre, che hanno meritato la pubblicazione del loro lavoro, evidenziando così l'importanza di rendere consapevoli le persone, a partire da loro stesse/i, dell'importanza di custodire e tutelare i patrimoni comuni attraverso lo strumento della legalità.

*Giuliana Calcani
Fridanna Maricchiolo
Susanna Nanni*

PAOLA DESSÌ

*La contesa dello spazio della performance:
Pëtr Pavlenskij e la performance art nella Mosca post-sovietica*

ABSTRACT

La tesi sintetizzata in questo contributo si propone di indagare come l'interazione con il potere ha influito sulla *performance art* nella Mosca post-sovietica. Partendo dagli anni Novanta, periodo in cui gli artisti godevano di una relativa libertà, si procederà con l'analisi contestualizzata storicamente degli artisti dei decenni successivi.

In particolare, si approfondirà l'opera di Pëtr Pavlenskij, artista controverso che ha iniziato la sua carriera in seguito all'arresto di alcuni dei membri delle Pussy Riot. Con le sue *performance* ha scioccato l'opinione pubblica sia in Russia che all'estero, e ha subito diversi arresti, perizie psichiatriche e processi (spesso conclusisi con una pena detentiva).

Infine, si esporranno brevemente le sorti della *performance art* in Russia nel primo anno dall'inizio della guerra russa-ucraina, con particolare riguardo soprattutto al ruolo delle "ultime parole" al termine dei processi di alcuni tra i protagonisti della dissidenza russa contemporanea.

The thesis summarized in this paper aims to explore how interaction with power has influenced performance art in post-Soviet Moscow. Starting from the 1990s, a period in which artists enjoyed relative freedom, it will proceed with a historically contextualized analysis of artists from the following decades.

In particular, it will explore the work of Pyotr Pavlensky, a controversial artist who began his career following the arrest of several members of Pussy Riot. His performances shocked public opinion both in Russia and abroad, and he was subjected to numerous arrests, psychiatric evaluations, and trials (often resulting in prison sentences).

Finally, it will briefly outline the fate of performance art in Russia in the first year after the outbreak of the Russian-Ukrainian war, with particular attention to the role of the "last words" following the trials of some of the protagonists of contemporary Russian dissidence.

PAROLE CHIAVE: Performance art, Moskovskij Akcionizm, Pëtr Pavlenskij, Ucraina, dissenso.
KEYWORDS: Performance art, Moscow Actionism, Pëtr Pavlenskij, Ukraine, dissent.

1. Introduzione

Il crollo dell'URSS ha spalancato le porte alla sperimentazione artistica, specialmente nell'ambito della *performance art*. I metodi utilizzati dai primi *akcionisty* sono stati poi ereditati dalle successive generazioni di artisti, che li hanno adattati ai cambiamenti sociali, politici e tecnologici.

La presente trattazione fornirà una visione d'insieme degli artisti che hanno agito dagli anni Novanta sino al presente, focalizzandosi in particolare su Pëtr Pavlenskij – artista controverso le cui performance sono state la causa di arresti, perizie psichiatriche e processi conclusisi anche con la detenzione – e sulle sorti della *performance art* in Russia nel primo anno dall'inizio della guerra russo-ucraina, con particolare riguardo soprattutto al ruolo delle 'ultime parole' al termine dei processi di alcuni tra i protagonisti della dissidenza russa contemporanea.

L'obiettivo di questa ricerca – qui presentata in versione ridotta e riformulata per lo scopo di questa pubblicazione – è quello di indagare le differenze tra le diverse generazioni di artisti, inquadrandole nel contesto storico della Russia – e, più precisamente, della Mosca – post-sovietica, con particolare riguardo all'interazione con il potere. A partire dagli anni 2000, infatti, la progressiva riduzione dello spazio a disposizione per il dissenso fa sì che lo scontro tra l'arte e il potere diventi sempre più serrato, influenzando inevitabilmente l'azione degli artisti.

1.1. Campo d'azione della *performance*: tra critica sociale e attivismo politico

A partire dagli Sessanta, come nota Fernández Consuegra (2014), le azioni dei *performer* europei erano spesso incentrate su questioni relative all'attualità, assumendo così il ruolo di critica sociale e politica.

Il primo destinatario della critica della *performance* europea è il mondo dell'arte stesso, che a causa della diffusione di politiche neoliberiste ha reso l'oggetto artistico uno strumento del mercato dell'arte. Diventa, dunque, necessario trovare una forma espressiva che sia allo stesso tempo visibile e intangibile: la *performance* ricopre questo ruolo alla perfezione. Con l'artista che produce arte immediatamente davanti al pubblico, non solo non si genera un prodotto fisico che non può né essere venduto né venire esposto in un museo o galleria, ma si riduce anche l'alienazione tra artista e spettatore, dal momento che quest'ultimo osserva lo svolgersi del gesto artistico davanti ai propri occhi. Questo concetto riporta dunque al centro il ruolo dell'arte stessa – e in particolare proprio della *performance* – come *medium* di critica sociale e politica.

Serafini (2018) delinea un confine tra l'attivismo artistico (*art activism*) e

l'arte politica (*political art*). Secondo l'autrice, il primo ha come obiettivo principale quello di promuovere un cambiamento attraverso l'uso dell'arte come *medium*; il secondo, invece, si limita a una critica delle strutture sociali e politiche, senza promuovere né suggerire come queste possano essere superate.

La *performance* sembra essere la modalità prediletta sia dell'*art activism* che della *political art*. La ragione è da ricercare in diversi fattori: innanzi tutto, si tratta di una forma artistica emblematica del mondo contemporaneo per via della sua teatralità, simulazione e riflessività. Serafini ne sottolinea inoltre il doppio potenziale politico: se da una parte la *performance art* promuove una riflessione sulla società in cui viviamo, dall'altra incoraggia la libertà d'azione tra chi vi prende parte. Infine, non bisogna dimenticare che in regimi autoritari il corpo può essere l'unico strumento a disposizione e su cui l'individuo continua ad avere controllo, rendendolo così l'unico mezzo di resistenza e sovversione.

Fondamentale, in questo contesto, sono i concetti di agentività e di partecipazione (Serafini, 2018), e questo per diverse ragioni: innanzi tutto, il coinvolgimento di un gran numero di persone fa sì che una protesta – di qualsiasi tipo essa sia – risulti più potente, o venga almeno percepita come tale. Nel caso della *performance*, questo annulla anche l'importanza dell'autorialità e respinge la centralità dell'autore.

Una distinzione importante, a tal proposito, è quella tra collaborazione e partecipazione: i collaboratori sono, secondo Serafini, coloro che contribuiscono attivamente allo sviluppo di un progetto o un'azione, mentre i partecipanti si uniscono ad un progetto già esistente.

Il pubblico, pur se partecipante – o, talvolta, mero spettatore –, ricopre comunque un ruolo significativo all'interno della *performance*. Come ricorda Ngũgĩ wa Thiong'o (1997), il pubblico di fronte al quale l'artista si esibisce è lo stesso davanti al quale si esibisce lo Stato, diventando, dunque, oggetto di contesa (per estensione, lo diventa anche lo spazio che questo occupa).

È, infatti, lo spazio della *performance* l'arena principale in cui questa contesa si sviluppa. Se da una parte, infatti, l'artista tenta di favorirne l'apertura e di abbatterne le barriere, i limiti – naturali, economici, politici, sociali e spirituali – dall'altra parte lo Stato tenta di marcarne i confini e di innalzare barriere tra le persone.

[...] art activism is defined by the fact that aesthetic choices are in direct dialogue with both the values that a group or individual holds – equality, inclusion, and horizontalism to name a few; the strategic choices made by the group; and the objectives for change that they wish to accomplish (Serafini, 2018: 183).

La scelta, dunque, del luogo fisico in cui la performance si svolge non è priva di importanza, al contrario. Il luogo stesso può significare la riuscita o il fallimento della stessa, o la sua percezione come più o meno politicizzata. Lo spazio, pure quando architettonicamente vuoto, non è mai vuoto di significato. Prošutinskaja (2017) afferma che: «Пространство перформанса локализует действие, а выбор места включается в смысловую структуру самого перформанса»¹.

La trasgressione dei suoi limiti implica, perciò, l'interruzione della narrativa dominante e dà, seppure temporaneamente, nuovi significati all'arena scelta per l'esecuzione della performance.

2. La *performance art* nella Mosca post-sovietica: dagli anni Novanta al febbraio 2022

La *performance art* in Russia non appare a partire dagli anni Novanta. Già il futurismo russo presentava elementi performativi che, uniti al testo scritto, conferivano alla poesia una potenza che altrimenti le sarebbe estranea.

Con l'affermazione del realismo socialista la *performance* subisce un arresto, per poi risorgere nella cultura non ufficiale degli anni Settanta con il gruppo concettualista *Kollektivnye Dejstvija*. Le loro azioni si svolgevano fuori Mosca, in presenza di un numero ristretto di persone, assumendo così un carattere privato e segreto. A differenza degli artisti che verranno presi in considerazione qui di seguito, inoltre, *Kollektivnye Dejstvija* non agiva con la stessa violenza (performativa) e a ragione: quella di sfruttare lo *shock value* sarà, infatti, una tattica impiegata consapevolmente dagli artisti degli anni Novanta per attirare un numero maggiore di pubblico in un Paese in cui il mondo dell'arte contemporanea è ancora acerbo.

2.1. Il *Moskovskij Akcionizm* e la *performance art* nella Mosca degli anni Novanta

La fine dell'Unione Sovietica rappresenta un vero e proprio spartiacque per la Russia. Fino al 1991 – e in misura maggiore nel periodo antecedente la *glasnost'* – gli artisti ufficiali dovevano sottostare alle rigide regole del realismo socialista, pena la perdita dello status di artista. Allo stesso tempo, era loro garantito il sostegno delle istituzioni: avevano, infatti, a disposizione fondi e spazi pubblici dove mostrare le proprie opere.

¹ Lo spazio della performance localizza l'azione e la scelta del luogo è inclusa nella struttura semantica della performance stessa.

Con il crollo dell'URSS viene improvvisamente meno il sostegno delle istituzioni e la *performance art* diventa la forma prediletta di espressione. Un altro motivo per cui la performance art si è diffusa con tanta facilità è la mancanza di denaro: quest'ultima, unita al costo proibitivo dei materiali, è da annoverare tra le ragioni che hanno spinto gli artisti degli anni Novanta a prediligerla rispetto ad altre forme artistiche (Herrala, 2021).

È in questo contesto di confusione da una parte, ma di grande libertà dall'altra, che si sviluppa il percorso artistico degli *akcionisty*.

Il 18 aprile 1991 si svolge l'azione che dà il via al *Moskovskij Akcionizm*. Guidati da Anatolij Osmolovskij, i membri del gruppo *E.T.I.* insieme ad alcuni passanti si dispongono sul pavimento della Piazza Rossa in modo da formare la parola *chuj* con i propri corpi. *E.T.I. – Tekst*, nota anche come *Chuj na Krasnoj Ploščadi*, nacque probabilmente in risposta alla legge sulla morale, che vietava l'uso di imprecazioni nei luoghi pubblici. Il gruppo verrà presto disperso dalla polizia, ma non prima che l'azione venisse fotografata. Le foto appaiono su diverse pubblicazioni, svelando la provocazione dietro quello che, alla polizia, era sembrato un gesto innocente.

Sin da questa prima azione si fa evidente l'ethos degli azionisti: come specifica Platt (2024), questo era definito dalla violazione delle norme e delle convenzioni.

Negli anni successivi, seguirono numerose azioni, tra le quali ricordiamo la serie del cane rabbioso di Kulik e *Pervaja Perčatka* di Brener contro la prima guerra in Cecenia, iniziata nel 1994.

Negli anni Novanta gli artisti godevano di una libertà di cui le generazioni successive saranno progressivamente private: Osmolovskij, Kulik e Brener non dovranno mai affrontare lo stesso livello di repressione degli artisti delle generazioni successive.

2.2. La “seconda ondata” del *Moskovskij Akcionizm*

L'inizio del XXI secolo vede l'economia della Federazione Russa stabilizzarsi e questo ha un impatto importante anche sul mondo dell'arte, con la nascita di nuove fondazioni, musei e gallerie.

In questo nuovo contesto nuovi gruppi di *performer* iniziano la loro attività artistica. Gli anni tra il 2007, anno della prima *performance* del Gruppo Vojna, al 2013, anno del processo alle Pussy Riot, vengono definiti come la seconda ondata del *Moskovskij Akcionizm*.

Entrambi i gruppi hanno sicuramente delle caratteristiche in comune con gli artisti degli anni Novanta: le loro azioni nascono in risposta a precisi contesti ed eventi politici e sociali. Tuttavia, sostiene Jonson (2016), la nuova generazione di *performer* è più politicizzata rispetto alla precedente.

La predilezione tuttora riservata alla performance come *medium* artistico risponde anche a un'altra esigenza: per quanto l'economia russa si sia stabilizzata, lo Stato non stanziava fondi per l'arte contemporanea. Del resto, esattamente come i suoi predecessori sovietici, «the Russian state under Putin sees art, and culture more broadly, as ideologically important for nation building» (Herrala, 2021: 119). Inevitabilmente, tutti gli artisti che si sono espressi contro gli interessi del governo e della Chiesa hanno subito una crescente pressione.

Le Pussy Riot sono il gruppo più noto, giunto alla fama nel 2012 dopo che Nadežda Tolokonnikova, Ekaterina Samucevič e Marija Alëchina sono state arrestate per la loro “preghiera punk”. L'azione, intitolata *Bogorodica, Putina progoni* (Madre di Dio, caccia Putin), è raccontata nel blog come se fosse ispirata direttamente da Dio.

L'azione attinge direttamente alla ricca e secolare tradizione mariana dell'ortodossia russa e lo fa tramite un atto di profanazione, «that is, an attempt to wrest prayer from the religious authorities in order to open it up for free use» (Hanukai, 2023: 119): trasgredendo lo spazio dell'altare, il gruppo trasgredisce lo spazio – patriarcale, conservatore e anti-femminista – normalmente riservato allo Stato e alla Chiesa, entrando in competizione con essi e tentando di appropriarsene.

L'arresto e il processo che seguono l'azione segnano un punto di cesura con quella che verrà definita come la terza ondata del *Moskovskij Akcionizm*.

2.3. La “terza ondata” del *Moskovskij Akcionizm*

L'azione che dà inizio alla terza ondata del *Moskovskij Akcionizm* è *Šov* (Cucitura) di Pëtr Pavlenskij, di cui si parlerà in seguito.

Le differenze principali con le due ondate precedenti riguardano i tempi della comunicazione, che si sono allungati (Šassen e Mitenko, 2017): le loro azioni, infatti, sono spesso di lunga durata, si ripetono per più giorni e, come nel caso di Pavlenskij, includono i processi giudiziari.

Nel caso, qui analizzato, di Nenaševa e Serenko la dilatazione dei tempi fa sì che l'interazione con il pubblico sia favorita. Sempre Šassen e Mitenko (2017) sostengono a tal proposito che: «Таким образом, третий акционизм раскрывает этическое измерение публичного действия, создавая пространство не только разногласия, но участия и сочувствия»². L'interazione, in entrambi i casi, non è mai forzata dalle artiste, che attendono sia il pubblico ad avvicinarsi e a iniziare la discussione, non solo aprendo lo

² In questo modo, il terzo azionismo rivela la dimensione etica dell'azione pubblica, creando spazi non solo di disaccordo, ma anche di partecipazione e empatia.

spazio per la comunicazione ma dotando anche il pubblico dell'agentività di cui, in quanto spettatori, sono solitamente privi.

Sia Nenaševa che Serenko, inoltre, con le loro *akcij* escono dalla sfera prettamente artistica per entrare in quella dell'attivismo. Katrin Nenaševa, in particolare, si è occupata di categorie emarginate (donne detenute, pazienti in ospedali psichiatrici, persone che hanno trascorso la propria infanzia negli orfanotrofi), portando l'Altro fuori dal non-luogo dove è solitamente relegato per iniziare a erodere «the social structures that permit these abuses in the first place» (Lucento, 2017: 79).

Dar'ja Serenko inizia la sua azione – *Tichij piket* – nel 2016 e proseguirà per gli anni successivi. La performance, che consiste nel portare con sé un cartello con delle scritte, tratta temi relativi al femminismo e alla comunità LGBT+. Ancora più che con le azioni di Nenaševa, l'interazione con il pubblico è la parte centrale di *tichij piket*.

Alla sempre maggiore ingerenza del regime nel mondo dell'arte, gli artisti qui menzionati hanno reagito sfidando e violando i limiti loro imposti. Nell'ultimo decennio, in particolare, lo spazio che si è venuto a creare tramite l'interazione con il pubblico ha dato vita a modalità artistiche originali, incentrate sulla socialità e sull'attivismo.

3. «Il corpo è fatto di materiale resistente»: l'arte politica e il caso Pëtr Pavlenskij

Artista controverso che ha iniziato la sua carriera come *performer* nel 2012, in seguito all'arresto di alcuni dei membri delle Pussy Riot, Pavlenskij è diventato famoso per le sue *performance* spesso giudicate come i gesti di un folle. È proprio la percepita violenza delle sue azioni che spinge il pubblico a non riuscire a conciliarle con il concetto di arte.

A differenza di Serenko e Nenaševa – considerate, insieme a Pavlenskij, le protagoniste della terza ondata del *Moskovskij Akcionizm* – che utilizzano un approccio dialogico più aperto all'interazione con il pubblico, le *akcij* di Pavlenskij poco si prestano a simili metodi. È l'artista stesso ad affermare che il suo scopo è quello di agire il meno possibile, passando così la staffetta della *performance* in mano allo Stato. L'interazione con le “persone comuni”, pertanto, non è contemplata: l'unico ruolo che possono assumere è quello di semplici spettatori.

3.1. Sangue, ferite e autolesionismo: il corpo come strumento della *performance*

Le azioni di Pavlenskij possono essere divise in tre categorie, a seconda della modalità e del codice scelti per la *performance*. La prima include le *performance* in cui viene utilizzata quella dell'autolesionismo: Cucitura, Carcassa, Fissazione e Separazione. In esse l'artista sfrutta il proprio corpo come strumento dell'azione, facendosi così metafora di ciò che avviene nel più ampio corpo sociale. Bosch (2018), riferendosi a Carcassa, opera una divisione del pubblico in due tipologie che può essere applicata a tutte le azioni che afferiscono a questa prima categoria: quella degli oppressi, costituita da spettatori che si riconoscono nella *performance*, e quella degli oppressori, costituita invece da coloro che resistono l'azione (ad esempio, la polizia) e che rappresentano il potere.

Le azioni che afferiscono a questa categoria pongono anche il problema dell'agentività del corpo. Chi ha l'autorità, si chiede Maggie Nelson (2011), di decidere chi può autoinfliggersi delle ferite e chi, invece, non è autorizzato a farlo? Esistono persone, oltre all'artista stesso, che possono decidere cosa egli debba fare del proprio corpo?

If an individual finds cause to mutilate him or herself for artistic reasons, they face much criticism for such behaviour. But as recently as the 50s and 60s state sanctioned executions in many countries drew large crowds to witness official retribution on renegade bodies. Official public violence, as in war, is assimilated quite differently into the collective consciousness from self-inflicted violence (Daves, 1995: 28).

Il corpo dell'artista, con le sue ferite autoinflitte, rende esplicita la violenza sistemica che lo Stato infligge sui propri cittadini: ciò che l'artista vuole mettere in luce con queste *performance* – la censura, i limiti imposti dal governo alla libertà di espressione, l'apatia e l'inazione del popolo russo – è palese. Plucer-Sarno (2013) evidenzia come, con le sue opere, Pavlenskij «has created a metaphorical portrait of Russian political reality, and shown it to the world».

He does not need to be silenced: his lips are literally sewn shut; he does not need to be tortured: he has already pierced his own genitals with nails; and if the police want to imprison and beat him, they will have to cut through his barbed wire first (Jonson e Erofeev, 2018: 176-177).

A rafforzare il messaggio dell'artista interviene direttamente lo Stato:

la reazione della polizia, le perizie psichiatriche, gli arresti e i processi appaiono sproporzionati rispetto all'immobilità dell'artista. La potenza delle sue azioni risiede proprio nella sua capacità di anticipare, appropriandosene, la violenza della polizia.

3.2. La *performance* come autodifesa

La seconda categoria include le *akcij* in cui Pavlenskij appicca degli incendi nei luoghi simbolo del potere. Nelle *performance* che afferiscono a questa classe l'artista sfrutta la memoria storica collettiva legata ai luoghi in cui queste si svolgono – la Cattedrale sul Sangue Versato, la Lubjanka e la Banca di Francia – per rendere esplicita la violenza sistemica che essi rappresentano.

La minaccia – e, non a caso, Minaccia è anche il nome dell'azione del 2015 in cui a prendere fuoco è la porta della Lubjanka – non è incarnata dall'artista che appicca l'incendio, ma dall'edificio stesso. O, meglio, da ciò di cui esso è simbolo.

La provocazione di Pavlenskij è, in queste azioni, ancora più evidente. Gli oggetti della violenza performativa sono in questo caso edifici simboli del potere e della repressione cui i cittadini sono sottoposti.

In tutti questi casi, la violenza che appare come perpetrata da Pavlenskij non è altro che la risposta a quella più ampia e sistemica consumata dallo Stato. È lo Stato, infatti, ad emanare leggi volte a reprimere il dissenso, sono i Servizi di Sicurezza a generare e diffondere il terrore tra milioni di cittadini, e la Banca è il simbolo del potere capitalista: appiccare il fuoco, dunque, non solo vuole svelare i meccanismi del potere, ma si configura anche come un atto di autodifesa.

3.3. Dalla città alla rete: *Pornopolitique* e l'ipocrisia della classe politica

Infine, alla terza categoria afferisce l'ultima azione di Pavlenskij, *Pornopolitique*. In questa performance, che ad ora è anche l'ultima, l'artista sposta la propria azione dal tessuto urbano alla rete. L'azione si differenzia dalle altre dell'artista perché è l'unica ad avere come protagonista un partecipante esterno, Benjamin Griveaux (all'epoca candidato al ruolo di sindaco di Parigi con il partito di Macron, *En Marche*), senza che questi ne sia a conoscenza.

Pornopolitique è anche l'opera ritenuta più controversa: questa, infatti, consiste nella diffusione di foto e video intimi che Griveaux stesso aveva condiviso con Alexandra de Taddeo, con la quale ha avuto una relazione extraconiugale. Boris Groys, filosofo e teorico dell'arte, sostiene che il motivo per cui la reazione all'opera di Pavlenskij è stata così forte – sia Pavlenskij che Alexandra de Taddeo sono stati processati per la diffusione

delle foto – è da ricercarsi nel fatto che è stata descritta come un gesto artistico: ciò fa sì che venga recepita non come un evento della vita personale di Griveaux, ma come rappresentativo di tutta la classe politica e della sua ipocrisia (Wilson *et al.*, 2024).

3.4. *Violence begets violence*: Pavlenskij e lo Stato

Queste tre categorie, all'apparenza così diverse, hanno tutte in comune la volontà dell'artista di rivelare i meccanismi nascosti del potere. Pavlenskij stesso non parla di *performance*, che egli associa agli ambienti istituzionali dei musei e delle gallerie, ma di eventi di arte politica. La modalità artistica è definita "politica" perché realizzata con i mezzi della politica stessa, del potere, che diventano strumenti in mano all'artista.

Jonson (2016) nota che l'opera di Pavlenskij afferisce a quella che lei definisce *art of engagement*, una modalità artistica che interviene in maniera esplicita e diretta nella sfera pubblica con un messaggio politico diretto, senza però fornire alternative a ciò che sta mettendo in discussione. L'arte di Pavlenskij, in effetti, non offre alcuna soluzione ai problemi che mette in luce: il suo obiettivo è quello di dare nuovi significati – o, talvolta, di restituirne di vecchi – ai simboli del potere per creare nuovi contesti reali e semantici.

Le interruzioni del continuum temporale sono calcolate. Prima si crea un precedente, che rimane, e in seguito accade qualcos'altro che l'individuo ricollega al fatto verificatosi in precedenza. (Daniševskij e Velminskij, 2019: 49).

Quelle che Pavlenskij chiama «interruzioni del continuum temporale» sono delle lacerazioni nella quotidianità, dei punti di strappo che si imprime nella memoria di chi entra in contatto con la sua opera e che ci ritornerà ogni volta che il potere agirà su di lui con le stesse modalità rese esplicite da Pavlenskij stesso.

Ciò continua anche con quello che succede in seguito alla *performance*: la reazione delle autorità – gli arresti, le perizie psichiatriche, i processi e la detenzione – appare sproporzionata rispetto alla colpa dell'artista.

Accettare che le azioni di Pavlenskij sono delle *performance* e non degli atti vandalici, pertanto, vuol dire legittimarle. Afferma l'artista che la «massima preoccupazione dei difensori della legge è la definizione: come dobbiamo chiamare l'azione, crimine o psicopatologia? A ogni modo non arte politica» (Daniševskij e Velminskij, 2019: 46). È, questo, un tentativo di nascondere agli occhi del pubblico i meccanismi del potere che Pavlenskij intende liberare, ma è proprio così che essi vengono smascherati.

Il confronto con la legge diventa parte della *performance* e, se l'obiettivo

dell'artista è quello di esporre i meccanismi del potere, si tratta forse della porzione più importante. Almeida (2020) sottolinea come sia proprio l'incapacità del sistema giudiziario di percepire la differenza ontologica tra arte, vandalismo e terrorismo e di navigarne le intersezioni occupate da Pavlenskij a offrire terreno fertile all'artista.

È questo stesso confronto che gli offre la possibilità di spiegare la propria filosofia e mostrare la propria competenza nell'ambito in cui agisce – quello artistico, appunto – dando così legittimità e credibilità artistica alle sue azioni. L'interrogatorio in seguito all'azione Libertà ne è l'esempio più evidente: Pavlenskij, che ha registrato la conversazione con l'investigatore Pavel Jasman, non solo spiega le motivazioni alla base del suo gesto, ma nel farlo lo convince a lasciare il proprio lavoro per diventare l'avvocato di Pavlenskij stesso.

Interrogatori, perizie psichiatriche e processi diventano così parte integrante del gesto artistico ed è lo Stato che contribuisce alla sua creazione. Questa porzione, che per Pavlenskij rientra nel «processo di definizione dell'arte politica e dei suoi confini» (Daniševskij e Velminskij, 2019: 139), appare in realtà come il fulcro stesso della *performance*: senza di essa, infatti, le sue azioni perderebbero buona parte del loro significato.

La contesa dello spazio di azione tra l'artista e lo Stato raggiunge, nelle azioni di Pavlenskij, la massima espressione³. Non solo perché trasformando i gesti del potere in parte integrante della *performance* l'artista invade lo spazio dell'autorità e lo manipola affinché divenga utile al proprio obiettivo, ma anche perché i luoghi scelti per le azioni-situazioni sono pregni di significato storico. Sia Serafini (2018) che Prošutinskaja (2017) sottolineano l'importanza dell'arena scelta per l'azione: è proprio questa, infatti, a dare significato e carica politica alle azioni.

Eppure, i suoi detrattori sostengono che Pavlenskij non sia un artista, bensì un folle. Ma è solo l'estetica violenta delle sue azioni (che peraltro riproduce la violenza del potere) a escludere le sue *performance* dalla sfera artistica?

Eppure, la chiara contestualizzazione storica delle *akcij* e la riflessione politica alla loro base, rendono difficile ignorare le sue azioni: l'opera di Pavlenskij rientra a pieno titolo nella definizione di arte politica che dà Serafini.

³ La performance del potere di cui parla Ngūgĩ wa Thiong'o viene così neutralizzata: ogni gesto dell'autorità, infatti, è assorbito dalle azioni di Pavlenskij e lo Stato è costretto a svelare i propri meccanismi di repressione.

3.5. Differenze con gli altri artisti

Ciò che emerge da questa breve rassegna, è che Pavlenskij, pur mantenendo dei punti di contatto con i *Moskovskie Akcionisty* degli anni Novanta, ha sviluppato anche delle caratteristiche originali sia rispetto alla prima generazione di azionisti, sia rispetto agli artisti dei decenni successivi. Nessuno dei *performer* qui menzionati, infatti, ha elaborato un pensiero politico ed estetico in grado di complementare le proprie azioni allo stesso modo in cui l'ha fatto Pavlenskij.

Katrin Nenaševa e Dar'ja Serenko, che insieme a Pavlenskij vengono inserite nella cosiddetta “terza ondata” del *Moskovskij Akcionizm*, mescolano alla loro opera artistica l'attivismo politico. Quest'ultimo elemento è completamente assente nell'azione di Pavlenskij: egli non solo non offre delle alternative allo *status quo*, ma ha come unico scopo quello di evidenziare le strutture di potere che mettono in atto la repressione.

4. «*** *****»

Il 24 febbraio 2022 l'esercito russo invade l'Ucraina. Eppure, sfidando ogni aspettativa, le prime proteste – con i conseguenti fermi – contro quella che la narrazione ufficiale chiama operazione militare speciale sono iniziate il giorno stesso.

Tuttavia, dopo il primo mese dall'inizio della guerra, complici i numerosi arresti e procedimenti penali e le leggi emanate volte alla repressione del dissenso, le proteste di massa sono cessate. A queste si sono sostituiti picchetti silenziosi e piccoli atti di dissenso – anche questi conclusisi, spesso, con l'arresto delle persone coinvolte.

4.1. #Tichjipiket. di picchetti silenziosi e cartelli vuoti

Domani andrò alla manifestazione con un foglio bianco invece dello striscione. Tutte le parole sono vietate dalla censura di guerra (Ključarëva, 2023: 24).

Il primo giorno dall'inizio della guerra, Marina Antonova dipinge una colomba bianca sullo sfondo della bandiera ucraina. Sull'esempio di Dar'ja Serenko, la pittrice ha portato il quadro con sé sui messi pubblici. L'azione è durata diversi giorni, fino a quando la pittrice si è trasferita a Parigi, dove vive tutt'ora. Nei giorni e mesi successivi, il numero di azioni simili – e, di conseguenza, degli arresti – si è moltiplicato.

Il *tichj piket*, che nell'idea originale di Serenko si chiamava “silenzioso” perché era la persona che recava con sé il cartello a mantenere il silenzio, è

privato ora anche della parola scritta: con la censura degli asterischi o persino privo di scritte il foglio diventa muto.

Jonson (2016) sottolinea l'importanza delle arti visive quando la protesta non si è ancora verbalizzata nella società. Ma quando la repressione coinvolge anche cartelli vuoti, privi dell'elemento linguistico e visivo, sorge spontaneo chiedersi come ciò possa avvenire.

L'uso di fogli su cui non è scritto alcun messaggio si può far risalire ancora più indietro nel tempo:

Blank paper had a meaning of its own, referring to a political anecdote from Soviet times when a man was arrested in Red Square for distributing leaflets. When asked why they were blank, he replied: 'Also that way everything is evident' (Jonson, 2016: 206).

La narrazione dominante che viene trasgredita non è solo quella della propaganda del regime e, negli ultimi tre anni, quella che chiama la guerra 'operazione militare speciale'. A infrangersi è anche l'illusione della democrazia, la cui farsa – portata avanti con le ultime elezioni – viene qui definitivamente smascherata.

4.2. Piccoli gesti di quotidiana resistenza

Alle grandi proteste del primo mese e ai picchetti silenziosi dei mesi successivi si aggiungono piccoli gesti – scritte sui muri, ricami, adesivi sparsi nei supermercati – che, in apparenza innocui, diventano atti sovversivi punibili con l'arresto.

Se la *performance* è «the most overt – and, perhaps, effective – artistic protests» (Herrala, 2021: 128), appare inevitabile che la modalità performativa venga interiorizzata dai movimenti e attivisti e si faccia *medium* per l'espressione politica. Tuttavia, la sempre maggiore repressione che gli artisti hanno incontrato negli ultimi anni ha fatto sì che la *performance art* assumesse nuove caratteristiche, abbandonando la figura dell'artista-eroe a favore di modalità orizzontali e decentralizzate.

La decentralizzazione delle proteste ha coinvolto cittadini comuni che, con piccoli gesti quotidiani, stanno cercando di aggrapparsi al poco spazio ancora disponibile per l'espressione del dissenso.

Il caso che ha avuto maggiore risonanza mediatica è stato quello di Aleksandra Skočilenko, artista e fumettista russa. L'11 aprile 2022 Skočilenko viene arrestata in seguito alla denuncia di una donna che l'aveva vista sostituire i cartellini dei prezzi ai supermercati con adesivi che recavano dati e informazioni relativi alla guerra in Ucraina.

Lo spazio per il dissenso si è ristretto a tal punto da trasformare persino i gesti più piccoli e innocui in atti sovversivi, punibili non solo con multe altissime, ma anche con svariati anni di colonia penale.

4.3. *Performance* contro la guerra

Il 27 marzo 2022, a poco più di un mese dall'inizio della guerra, Evgenija Isaeva, vestita di bianco, si versa della vernice rossa addosso. Durante l'azione, Isaeva ha ripetuto la frase «il cuore sanguina» e, ricoperta di vernice rossa, si fa lei stessa cuore sanguinante.

Mentre il governo nasconde ai propri cittadini i propri crimini, al popolo russo è richiesta fedeltà e unità, sostegno per le forze armate, patriottismo. L'immagine *machista* di forza che le autorità proiettano all'esterno dev'essere mantenuta, all'interno, dai russi stessi.

La sofferenza che Evgenija Isaeva rende manifesta, visibile a tutti, infrange da una parte l'illusione di unità che il governo vuole – e ha bisogno di creare –, e dall'altra infrange le menzogne riportate dalla propaganda. Il sangue versato – seppur, in questo caso, come metafora – non scorre più solo in Ucraina, ma anche in Russia: se il sangue versato è ucraino, il cuore che piange è russo.

La transustanziazione dell'artista che da donna si trasforma in cuore sanguinante, dunque, svela il tormento e l'afflizione di una parte del popolo russo, costretto a guardare inerme come il proprio governo semina morte in Ucraina.

Neanche Isaeva, tuttavia, poteva immaginare che, di lì a pochi mesi, si sarebbero scoperte violenze ancora peggiori perpetrate dall'esercito russo. Ad aprile 2022 numerosi corpi vengono rinvenuti nella città ucraina di Buča, sottoposta ad assedio nel marzo dello stesso anno. I corpi trovati recano segni di torture, le cui vittime sono spesso civili, e di esecuzioni sommarie. Pochi giorni dopo la scoperta, a Mosca un attivista anonimo si fa fotografare sdraiato a terra con le mani legate dietro la schiena e un cappuccio a coprire il volto, portando così Buča nel cuore della Russia.

Se la *performance art* e, nello specifico, l'Azionismo Moscovita comportano spesso una violazione dello spazio fisico, in questo caso lo spazio i cui limiti vengono infranti non è solo quello della città di Mosca, ma anche quello astratto dell'informazione. Con l'inizio della guerra, infatti, l'attacco all'informazione indipendente ha lasciato la Russia in balia della macchina della propaganda: mentre i media ufficiali raccontano la *specoperacija* seguendo la linea dettata dal governo, la *performance* cessa di essere solo arte e si fa documento e testimonianza.

L'interruzione della narrativa dominante e la risemantizzazione del-

l'arena scelta per l'esecuzione della *performance* avvengono pertanto su un doppio binario: da una parte, infatti, la brutalità cui sono sottoposti i cittadini ucraini penetra il paesaggio urbano russo, pur se per un breve momento, esponendo la Russia ai propri crimini; dall'altra parte, la violazione dello spazio dell'informazione svela la complicità dei media russi nella diffusione di informazioni faziose.

Fondato nel 2017 con base a San Pietroburgo, il collettivo *Partija Mërtvykh* (Il partito dei morti), porta la morte all'interno del reame della *performance*. Il gruppo si descrive come il partito più numeroso di tutti, dal momento che raccoglie le adesioni di tutti i morti e, in via del tutto eccezionale, anche di alcuni vivi.

I membri di *Partija Mërtvykh* violano il confine tra la morte e la vita – confine oltre il quale vi sono di norma soltanto i processi biologici di decomposizione. Ma non sono gli unici a infrangere la separazione vita-morte:

Since February 24, 2022, the Russian state has been turning many hundreds of Ukrainian neighborhoods into cemeteries, adding countless members to the Party of the Dead prematurely (Spirenkova e Stebur, 2022: 23).

Con il limite tra la vita e la morte violato dallo Stato stesso, i membri – vivi, questa volta – del partito più numeroso si assumono la responsabilità di denunciare la follia della guerra perpetrata da individui vivi anch'essi. Con i volti coperti da maschere a forma di teschio, i membri del collettivo hanno diffuso sui propri canali social foto i cui protagonisti sono i cartelli che tengono in mano. Le scritte su di essi, come in un gioco di svelamenti, denunciano le ipocrisie dei viventi, che non solo la morte la seminano, ma la negano, nascondendola al di là del confine dell'Ucraina. «I russi non seppelliscono i russi» suona, così, non solo come un invito al cessare la guerra, ma anche come un ominoso ricordo delle centinaia di corpi russi morti per combattere per la madrepatria. Del resto, come recita un altro dei cartelli, i russi «non abbandonano quelli dalla loro parte (solo i loro cadaveri)».

È il collettivo Praematerna, nato all'indomani della guerra, a rigettare l'idea della chiamata della madrepatria. Davanti al monumento ai caduti della Seconda guerra mondiale nella città di Volgograd, intitolato *Rodina-mat' zovët* (La madrepatria chiama), gli attivisti di Praematerna vestiti di nero e di spalle mostrano la scritta *ne zovët*, non chiama.

Infine, l'ultima *performance* che verrà qui descritta è ispirata all'azione *Lozung-1977* (Slogan-1977) del gruppo *Kollektivnye Dejstvija*. Inscenata fuori dalla città di Mosca, in un bosco innevato, l'azione prevedeva l'issare tra gli alberi di un panno rosso con la scritta: «Я ни на что не жалуясь и мне всё

нравится, несмотря на то, что я здесь никогда не был и не знаю ничего об этих местах»⁴. Riproducendo la scena, degli attivisti anonimi appendono una panno rosso, questa volta però la scritta recita: «Я вою от боли и мне абсолютно не нравится, несмотря на то, что я здесь жил и вырос, и думал, что все знаю об этих местах»⁵. L'assurdità tipica del concettualismo che si ritrova nel messaggio del gruppo *Kollektivnye Dejstvija* è qui sostituita dal grido di dolore causato dall'insensatezza della guerra.

Quest'ultima *performance* riporta il gesto artistico fuori dallo spazio urbano, ancora una volta per necessità. La repressione del dissenso ricrea meccanismi antichi e già utilizzati in epoca sovietica. Il dissenso viene dunque nascosto alla macchina del regime per mantenere viva la fiamma nella speranza, forse, di trasformarla in incendio.

4.4. Il rito del processo e la *performance* del potere

Afferiscono al reame della *performance art* anche le 'ultime parole' che gli imputati pronunciano al termine del processo. Qui verranno presi in considerazione alcuni dei processi successivi all'inizio della guerra e, in particolare, quelli in cui la guerra viene almeno menzionata. Tuttavia, è importante sottolineare che tutti i discorsi finali pronunciati al termine dei processi – e, in realtà, i processi nella loro interezza – potrebbero essere analizzati come *performance art*: i procedimenti penali sono, del resto, degli eventi altamente ritualizzati in cui il potere e il dissenso si contendono l'arena di influenza.

Consapevoli che la loro colpevolezza fosse già decisa a priori e che nulla – probabilmente nemmeno l'abiura, giacché il peccato di libertà di espressione è tanto grave – li avrebbe potuti salvare, numerosi procedimenti penali si sono conclusi non con il goffo e inutile tentativo di provare la propria innocenza, ma con la riaffermazione dei propri valori e della propria posizione contraria alla guerra.

Del resto, se lo scopo dei processi è quello di «avere carattere terroristico, di minaccia e paura nei confronti dell'opinione pubblica» (Bondarenko e De Florio, 2022: 10) e se la pena è già stata decisa, usare gli ultimi minuti che sono stati loro concessi non per cercare di aver salva la pelle, ma per esporre le storture del sistema giudiziario è, forse, l'unica risposta possibile. Alla *performance* di forza del potere non si può che rispondere con

⁴ Non mi lamento di nulla e tutto mi piace, nonostante io qui non sia mai stato e non sappia nulla di questi luoghi.

⁵ Ululo dal dolore e non mi piace per nulla, nonostante io qui sia vissuto e cresciuto, e pensavo di conoscere tutto di questi luoghi.

quella della libertà di pensiero e opinione e non esiste persona più libera di esprimere le proprie idee di quella che sa di essere già stata condannata, perché nulla di quello che dirà potrà alleviare la pena.

Il rito delle ‘ultime parole’ – termine che richiama nefasti presagi e che in alcuni casi, come quello recente di Naval’nyj, è tristemente appropriato – non nasce nella Russia contemporanea. Il primo processo di epoca sovietica che non segue un copione prestabilito è relativo al caso Sinjavskij-Daniel’ del 1966: i discorsi dei due autori diedero vita a una nuova modalità di espressione politica e artistica che, grazie alla circolazione in *samizdat*, riuscì a varcare la soglia del tribunale e a diffondersi tramite la circolazione clandestina (Bondarenko e De Florio, 2022).

I testi che verranno qui presi in considerazione possono afferire anche al reame della *performance art*. Essi vengono infatti pronunciati in un’aula di tribunale, davanti ad un pubblico misto di giudici, avvocati, impiegati statali, giornalisti e cittadini e la contesa tra l’arte e il potere è qui al massimo grado. Lo spazio per cui ci si batte, tuttavia, non è necessariamente quello del tribunale, né quello della colonia penale o del carcere in cui gli imputanti finiranno di lì a breve – sarebbe, questa, una battaglia persa in partenza – bensì quello, ancora una volta, dell’informazione.

Ne sono un esempio le ultime parole di Volodja Metelkin, uno degli ex redattori della rivista studentesca DOXA, sotto processo per un video in cui si incoraggiavano i giovani a protestare contro l’arresto di Naval’nyj. La quasi totalità delle sue ultime parole sono, infatti, dedicate alla guerra in Ucraina e alle informazioni che la narrazione di regime nasconde ai propri cittadini. Non è a caso, dunque, che è stato interrotto ben due volte dalla giudice Anastasija Tamarulja. È evidente che lo spazio oggetto della contesa sia, appunto, quello dell’informazione.

Mentre in questo caso la contesa avviene soltanto durante il processo, a partire dall’inizio della guerra questa è, spesso, la causa del procedimento penale: diffondere informazioni false – false secondo il regime, s’intende – o esprimersi in maniera negativa contro ‘l’operazione speciale’ è infatti punibile con la detenzione. Il primo cittadino russo ad essere processato per essersi espresso contro la guerra è Aleksej Gorinov. Avvocato, attivista e già deputato della Duma nei primi anni Novanta, Gorinov critica l’invasione dell’Ucraina da parte della Russia nel corso di un’assemblea ordinaria del Consiglio del distretto Krasnosel’skij, quartiere del distretto centrale di Mosca.

Ho fatto esattamente questo, io. Durante un consiglio comunale ho espresso la mia opinione, ho detto come guardavo, da essere umano, a ciò per cui eravamo chiamati a votare. E ho motivato la mia opinione e il mio atteggiamento sulla base

delle mie convinzioni. Sostenuto, in questo, dalla maggioranza dei presenti.

E ora sono sotto processo.

Un'altra cosa, questa, che appartiene al nostro passato comune, un'altra lezione che non abbiamo imparato: la parola perseguitata, le accuse inventate di sana pianta, i processi lampo, le epifanie tardive con tanto di “ma come, non ne sapevo nulla!” (Bondarenko e De Florio, 2022: 152).

La parola, trasformata dallo Stato in pericolosa arma sovversiva da reprimere ad ogni costo, si converte, tra le labbra degli imputati, in forza smascheratrice che rivela tutte le menzogne e le storture di quello stesso sistema che la condanna.

E tutto questo lo fa, la parola, solo tramite la sua enunciazione. È l'atto illocutorio, per dirla con Austin, che si fa *performance art* all'interno dei tribunali – luoghi dove, del resto, non vi è di certo la possibilità di inscenare azioni più stravaganti.

Simile è il caso di Il'ja Jašin⁶, arrestato e processato per aver denunciato con un video su YouTube i crimini di guerra compiuti a Buča dall'esercito russo. Sono diverse, tuttavia, le sue ultime parole: neanche in quel momento, infatti, egli smette i panni di oppositore politico per tornare ad essere ‘solo’ una persona. Ed è da politico che esorta gli amici cui si rivolge alla fine del suo messaggio – tutti coloro che sono contrari non solo alla guerra, ma anche ai suoi mandanti – a non perdere la speranza e a lottare per il proprio Paese.

Il gioco di svelamenti è presente anche in questo caso. All'inizio del suo discorso, Jašin si rivolge con grande e curiosa compassione alla giudice Oksana Ivanovna. Non la accusa di essere una pedina in mano al regime, al contrario:

Скажу вам откровенно, Оксана Ивановна: вы и сами произвели необычное впечатление. Я обратил внимание, с каким интересом вы слушаете обвинителя и защитников, как реагируете на мои слова, как сомневаетесь и рефлекслируете. Для власти вы просто винтик системы, который должен безропотно выполнить свою функцию. Но я вижу перед собой живого человека, который вечером снимет мантию и пойдет за покупками в тот же магазин, где моя мама покупает творог. И я не сомневаюсь, что тревожат нас с вами одни и те же проблемы. Уверен, что

⁶ Nato a Mosca nel 1983, Il'ja Jašin è un politico russo. Attivo nella politica sin da giovane, è noto in Russia per la sua opposizione a Putin e all'establishment; all'estero, invece, la sua fama è stata oscurata da Aleksej Naval'nyj. In seguito al processo, la sua popolarità è cresciuta anche al di fuori dei confini della Russia, grazie anche alla sua ultima dichiarazione. Arrestato nel giugno 2022, è stato finalmente rilasciato ad agosto 2024.

вы, так же как и я, потрясены этой войной и молитесь, чтобы кошмар поскорее закончился (Jašin, 2022)⁷.

Oksana Ivanovna, che per il regime è solo un ingranaggio del sistema, si trasforma agli occhi di Jašin in una persona reale, viva e che, dubitando e riflettendo, per parafrasare Jašin stesso, sembra quasi tentare di fare il meglio che può considerato il poco spazio decisionale che le è effettivamente concesso.

Jašin viola così anche lo spazio istituzionale della Corte, che non è più popolata da pedine servili e obbedienti, ma da persone reali, che esattamente come lui – e come migliaia di russi – sono afflitte e sconvolte dalla guerra e impotenti davanti ad essa. Il nemico, pur non trasformato in amico e alleato, cessa di apparire così ostile e la responsabilità cessa di essere condivisa tra il regime e tutti gli impiegati pubblici, ma ricade solo su Vladimir Putin.

Il processo più noto in Occidente è, sicuramente, quello che vede come imputato Aleksej Naval'nyj. Tornato in Russia per affrontare il processo in seguito ad un tentativo di avvelenamento che l'aveva ridotto in fin di vita, Naval'nyj sarà condannato a nove anni di colonia penale, che però non sconterà interamente: il 16 febbraio 2024, infatti, il più noto oppositore di Putin muore in carcere.

L'ultima dichiarazione di Naval'nyj assomiglia, ancora più che nelle altre qui analizzate, ad un braccio di ferro tra la Corte – e, per estensione, il regime putiniano – e Naval'nyj stesso. Il suo discorso è, infatti, continuamente interrotto, il microfono silenziato e, ad un certo punto, i giornalisti che seguono l'udienza vengono momentaneamente esclusi dalla registrazione. Verrà ripresa successivamente, per poi essere di lì a poco interrotta definitivamente.

Nell'ultima – questa volta per davvero – *performance* di Naval'nyj il conflitto con il potere è lapalissiano: è sufficiente scorrere il testo per accorgersi che vi è qualcosa di eccezionale. Silenziato numerose volte, quasi fosse un terribile presagio di quello che lo attenderà di lì a poco meno di due anni, la frase di Tolstoj (censurata durante il processo) con cui chiude la sua di-

⁷ Glielo dico onestamente, Oksana Ivanovna: lei mi ha fatto un'impressione insolita. Ho prestato attenzione all'interesse con cui ascolta gli avvocati della difesa, come reagisce alle mie parole, come dubita e riflette. Per il potere, lei non è altro che un ingranaggio del sistema, che deve svolgere la propria funzione senza protestare. Ma io vedo davanti a me una persona viva, che la sera smette la toga e va a fare la spesa nello stesso negozio dove va mia madre. E non ho dubbi che ci tormentino gli stessi problemi. Sono certo che lei, così come me, è sconvolta da questa guerra e prega che questo incubo cessi in fretta.

chiarazione verrà pubblicata sul suo account Instagram: «La guerra è figlia della tirannia. Chi vuole combattere la guerra deve solamente combattere i tiranni» (Bondarenko e De Florio, 2022: 126). Non un auspicio, ma un'esortazione.

«The state has its areas of performance; so has the artist. While the state performs power, the power of the artist is solely in the performance», sostiene Ngũgĩ wa Thiong'o (1997: 12). La messa in scena del potere da parte del governo russo è evidente: la repressione del dissenso e delle proteste nelle città, la limitazione della libertà di espressione, il controllo costante di ogni aspetto della vita dei cittadini sono infatti alcuni dei modi attraverso i quali il regime fa mostra della propria forza.

Gli artisti, al contrario, il potere lo acquisiscono solamente tramite la *performance*, che è, per definizione, un divenire. Non tutti gli atti qui descritti sono stati eseguiti da artisti – e si potrebbe anche affermare che non tutti possono essere descritti a pieno titolo come arte – ma sono certamente atti performativi: gesti, appunto, il cui scopo è quello di rendere evidente il dissenso. È così che la violazione dello spazio urbano e dell'informazione, la presenza silenziosa – ma non invisibile – di gesti piccoli e all'apparenza innocui diventano atti di resistenza il cui scopo è quello di smagliare la rete del potere un filo alla volta.

Questi atti di dissenso possono assumere, inoltre, un ulteriore ruolo. Sostiene Serafini (2018), infatti, che l'ideologia e l'identità sono riprodotte attraverso i simboli. In maniera non dissimile da quanto facevano i primi cristiani, i ricami e i colori giallo e azzurro diventano dei segni il cui obiettivo non è solo quello di creare un'identità, ma anche di trovarsi e riconoscersi.

È evidente che tutti gli atti qui descritti hanno contribuito, durante il primo anno dall'inizio della guerra, a rivelare il volto reale del regime. La chiusura dei media indipendenti e la propaganda del governo ne impediscono, tuttavia, una diffusione più ampia.⁸ Quello che dimostrano è, ad ogni modo, che esiste una sacca di resistenza al regime: non resta che spezzare che diventi sempre più ampia.

⁸ Non bisogna dimenticare, a tal proposito, che il consenso attorno al regime non è stato costruito in breve tempo. Jonson e Erofeev (2018) fanno risalire il consolidamento nell'opinione pubblica del conservatorismo attorno al potere almeno al 2014, anno dell'annessione della Crimea e del coinvolgimento della guerra nel Donbass. È impensabile aspettarsi che l'euforia patriottica che ne è derivata possa venire decostruita in tempi così brevi.

Bibliografia

- Proteggi le mie parole* (2022). A cura di Sergej Bondarenko e Giulia De Florio. Roma: Edizioni e\o.
- Wilson et al. (2024). *Une oeuvre d'art face au tribunal : Sur Pornopolitique de Piotr Pavlenski*, Vauvert : Au Diable Vauvert.
- Almeida S. V. (2020). O ritual na era digital: Corpo, mídia e ciberativismo nas ações de Pyoter Pavlesnky. *Arte da Cena*, 6(1), 274-318.
- Bennett T. (2017). Tortured genius: The legality of injurious performance art. *Alternative Law Journal*, 42(1), 24-28.
- Beumers B., Lipovetsky M. (2009), *Performing Violence: Literary and Theatrical Experiment of New Russian Drama*, Bristol-Chicago: Intellect.
- Bosch R. (2018). Carcass and cross: Discovering the sacred in the secular, *Theology*, 121(4), 252-260.
- Fernández Consuegra C.B. (2014). Arte Conceptual en Movimiento: Performance Art en sus acepciones de Body Art y Behaviour Art. *Anales de Historia del Arte*, vol. 24, 183-200.
- Nudo con filo spinato: Vita violenta di un artista sovversivo* (2019). A cura di Daniševskij I. e Velminskij. Milano: il Saggiatore.
- Dawes M. (1995). Performance Art: Spectacle of the Body. *Circa*. 74, 26-29.
- Esanu O. (2013). *Transition in Post-Soviet Art: the Collective Actions Group Before and After 1989*, Budapest-New York: CE UPress.
- Glisic I. e Puric B. (2019). Art as a Living Archive: Post-1989 Performance Art in Serbia and Russia. *Third Text*, 33(2), 213-234.
- Hanukai M. (2023). Russian Actionism as Biopolitical Performance: Shifting Grounds and Forms of Resistance. *Russian Literature*, n. 141, 111-142.
- Herrala E. (2021). *Art of Transition. The Field of Art in Post-Soviet Russia*. New York-London: Routledge.
- Johnson J.E. (2014). Pussy Riot as a feminist project: Russia's gendered informal politics. *Nationalities Papers*, (42)4, 583-590.
- Jonson L. (2016). *Art and Protest in Putin's Russia*. New York-London: Routledge.
- Russia – Art Resistance and the Conservative-Authoritarian Zeitgeist* (2018). A cura di Jonson L. e Erofeev A. New York-London: Routledge.
- Ključareva N. (2023). *Diario della fine del mondo*. Bari: Stilo Editrice.
- Lucento A. (2017). Care Outside the Comfort Zone. Materna aesthetics, Katrin Nenasheva and the new politics of performance art in Russia. *Performance research*, 22(4), 79-88.

- Maydanchik M. (2020). The Performative Stills of Early Moscow Actionism. *Art Journal*, 79(1), 90-109.
- Mendelevich V. D. (2019). The extraordinary case of Russian performance artist Pyotr Pavlensky: Psychopathology or contemporary art? *Transcultural Psychiatry*, 56(3), 569-585.
- Nelson M. (2011). *The Art of Cruelty: A Reckoning*. New York-London: N. N. Norton & Company.
- Nenaševa K. (2018). Zdes', tam i vezde: međprostranstvo kak parodija na obraz dejstvija. *Chudožestvennyj žurnal*, n. 105, <<https://moscowartmagazine.com/issue/78/article/1706>> (26.03.2024)
- Ngũgĩ wa Thiong'o (1997). Enactments of Power: The Politics of Performance Space, *TDR (1988-)*, 41(3), 11-30.
- Nordgaard I. (2016). Documenting\Performing the Vulnerable Body: Pain and Agency in Works by Boris Mikhailov and Petr Pavlensky, *Agency in Motion*, 5(1), 86-107.
- Osmikin R. (2021). «Tichij piket»: (post)akcionizm na perechode ot geroizma k budnjam. *Chudožestvennyj žurnal*, n.119, <<https://moscowartmagazine.com/issue/107/article/2354>> (08.04.2024)
- Prošutinskaja A. (2017). Performans kak chudožestvennyj ob'ekt. *Chudožestvennyj žurnal*, n. 103, <<https://moscowartmagazine.com/issue/64/article/1348>> (18.02.2024)
- Šassen C. e Mitenko P. (2017). Tret'ja volna akcionizma: isskustvo svobodnogo dejstvija vo vremja reakcii. *Chudožestvennyj žurnal*, n. 102, <<https://moscowartmagazine.com/issue/60/article/1241>> (24.03.2024)
- Serafini P. (2018). *Performance Action: the Politics of Art Activism*, London-New York: Routledge.
- Snow P. (2022). *Which as You Know Means Violence. On Self Injury as Art and Entertainment*, London: Repeater.
- Spirenkova A. e Stebur A. (2022). Performativity of Death in Post-Soviet Russia: The Party of the Dead's growing membership, *Performance Philosophy*, 7(2), 22-31.

VERONICA FAZIO

Memoria disobediante: nuove voci nella seconda generazione del Cono Sur

ABSTRACT

In un contesto di retrocesso nel campo dei diritti umani, emerge in Argentina la voce dei familiari disobbedienti dei repressori dell'ultima dittatura civico-militare, dai quali decidono di prendere pubblicamente le distanze: nasce così *Historias Desobedientes, Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*. L'obiettivo del presente lavoro è quello di far luce sul doloroso e difficile processo di costruzione della propria identità da parte di questi individui, processo che passa per la necessaria rottura del mandato di silenzio e la ridefinizione del legame di sangue che li unisce a persone capace di macchiarsi dei peggiori crimini esistenti, quelli contro l'umanità: a tal fine si prenderanno in analisi due opere di membri dell'associazione, *Llevaré su nombre. La hija disobediante de un genocida* di Analía Kalinec e *La resaca de la memoria* di Verónica Estay Stange, per esplorare i mezzi e le modalità di questa ricerca. Ci si sofferma altresì sui legami che intercorrono tra *Historias Desobedientes* e le associazioni femministe, con l'obiettivo di evidenziare i punti di contatto tra i due movimenti e rintracciare l'origine della presenza maggioritaria di donne nell'associazione fin dalle sue fasi costitutive.

In a context of regression in the field of human rights, the voice of the disobedient relatives of the repressors of the last civic-military dictatorship emerged in Argentina. They decided to publicly repudiate their parents: thus Historias Desobedientes, Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia was born. The aim of this work is to shed light on the painful and difficult process of building one's own identity, which passes through the necessary breaking of the mandate of silence and the redefinition of the blood bond that unites them to people capable of staining themselves with the worst existing crimes, those against humanity: to this end, two works by members of the association, Llevaré su nombre. La hija disobediante de un genocida by Analía Kalinec and La resaca de la memoria by Verónica Estay Stange, will be analyzed to explore the means and modalities of this research. The work also focuses on the links between Historias Desobedientes and feminist associations with the aim of highlighting the points of contact between the two movements and tracing the reason of the fact that the members of the association have been, since the founding phases, mostly women.

PAROLE CHIAVE: memoria, identità, dittatura, diritti umani, femminismo.

KEYWORDS: memory, identity, dictatorship, human rights, feminism.

1. Introduzione

La sangre tira, come si suol dire: con questo popolare detto spagnolo ci si riferisce a una specie di attrazione innata del «linaje o parentesco»¹, con l'obiettivo di farci tenere sempre bene a mente la sua capacità – nonostante tutto – di «atraer la voluntad y el afecto de alguien»². Non viene meglio specificata la portata di questo legame, che sarebbe teoricamente superiore a qualsiasi altro; il presente lavoro ha l'obiettivo di analizzare la comparsa di un nuovo attore sociale, nato in Argentina nel 2017, nel momento in cui un gruppo di figlie e figli di repressori dell'ultima dittatura civico-militare ha deciso di prendere pubblicamente le distanze da «algo tan íntimo como la propia sangre» (Kalinec, 2021: 252), fondando l'associazione *Historias Desobedientes: Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*.

Nell'Argentina – il Sol de Mayo, simbolo del Paese sudamericano³ – fecondata dal seme dei militari in un'epoca caratterizzata dal negazionismo che proveniva da diversi settori della società e che, sul piano giuridico, si accompagnava all'impunità, i *Desobedientes* – il frutto di quella fecondazione – hanno deciso di mettere in discussione il legame familiare che li unisce a persone che furono capaci di compiere i peggiori crimini esistenti. Di fronte all'*obediencia debida*, che molti repressori continuano ad addurre come giustificazione dei crimini commessi, i *Desobedientes* rispondono con la loro *desobediencia de vida*, mostrando loro che scegliere un'altra strada era possibile. A questo proposito, è stata condotta l'analisi di due opere di membri dell'associazione: *Llevaré su nombre. La hija desobediente de un genocida* (2021), di Analía Kalinec – cofondatrice e attuale presidente dell'associazione – e *La resaca de la memoria* (2023), di Verónica Estay Stange – cofondatrice del ramo cileno del gruppo. L'obiettivo è mettere in luce il percorso attraverso cui le due autrici, che hanno storie familiari diverse ma che condividono un legame di sangue con repressori delle dittature argentina e cilena, si sono fatte carico di un cognome macchiato di sangue e terrore e le modalità di rottura del silenzio che, anch'esso per ragioni diverse, avvolge le due famiglie. In tal modo, la mia intenzione è quella di approfondire il processo di costruzione della propria identità nei familiari di repressori, che vivono un profondo conflitto interiore tra l'etica e l'affetto. Ancora una volta, è stato

¹ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, s.v. 'sangre', accezione 2, <<https://dle.rae.es/sangre?m=form>>.

² *Ibid.*, s.v. 'tirar', accezione 30, <<https://dle.rae.es/tirar?m=form>>.

³ L'immagine alla quale si fa qui riferimento è il disegno di Facundo Teyo, consultabile al seguente link: <<https://www.revistaanfibia.com/hijos-de-represores-30-mil-quilombos/>>.

un gruppo di donne a guidare la ribellione: per questo motivo, oggetto della presente ricerca è anche il rapporto tra *Historias Desobedientes* e il femminismo – argentino e globale – per comprendere meglio le cause di legami che vanno al di là della semplice presenza maggioritaria di donne nell’associazione.

I repressori che tra il 1976 e il 1983 hanno attuato in Argentina un piano sistematico di sequestro, tortura e *desaparición* si sono appropriati illegalmente di più di 500 bambini con l’obiettivo di estirpare la *semilla del comunismo*. Chi avrebbe mai detto che, quarant’anni dopo, si sarebbero ritrovati dei pericolosi ‘sovversivi’ all’interno delle proprie case: le figlie, i figli e i familiari di questi criminali, che ripudiano il loro stesso sangue scendendo in piazza a reclamare *Memoria, Verdad y Justicia*, sono l’emblema della loro sconfitta.

2. Quando la disobbedienza è *de vida*

Dopo il periodo più buio della sua storia recente – la dittatura civico-militare che, tra il 1976 e il 1983, si è resa responsabile di sequestri, torture, uccisioni e della scomparsa di 30.000 persone – l’Argentina ha faticosamente raggiunto numerosi traguardi nelle politiche in favore del rispetto dei diritti umani. Non a caso, è qui che fa la sua comparsa un nuovo attore sociale, potente quanto inaspettato: un gruppo di figlie e figli di repressori decidono di esprimere apertamente il ripudio verso i crimini commessi dai propri padri durante la dittatura e di unirsi alle battaglie promosse dai principali organismi di diritti umani, fondando l’associazione *Historias Desobedientes: Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia*.

In quegli anni, si stava assistendo a un lento ma evidente processo di smantellamento delle politiche di *Memoria, Verdad y Justicia*, in un contesto pericolosamente negazionista in cui lo Stato faceva nuovamente ricorso all’esercizio della violenza, come nel caso della sparizione di Santiago Maldonado⁴. Un punto di non ritorno venne raggiunto nel maggio del 2017, quando una sentenza della Corte costituzionale proclamò il beneficio del ‘2x1’⁵ applicabile anche ai casi di crimini contro l’umanità, evento che se-

⁴ Santiago Maldonado era un attivista che difendeva i diritti della comunità indigena mapuche nel Sud dell’Argentina, il cui corpo senza vita venne rinvenuto dopo 78 giorni dalla sua sparizione.

⁵ La legge n. 24 390, comunemente conosciuta come ‘2x1’, prevedeva che passati i primi due anni di custodia cautelare, i giorni trascorsi in carcere prima di aver ricevuto la sentenza

gnava un precedente fondamentale per migliaia di repressori condannati per i crimini commessi durante l'ultima dittatura civico-militare, i quali avrebbero potuto chiederne l'applicazione. Il popolo argentino, non disposto a tollerare una simile ingiustizia e un simile retrocesso rispetto alle conquiste ottenute fino a quel momento, organizzò per il 10 maggio seguente una grande manifestazione contro la sentenza – 500.000 persone si riuniranno nella città di Buenos Aires – che viene ricordata oggi come la marcia *de los pañuelos blancos*⁶. Come poi raccontato dai *Desobedientes*, fu questa la prima occasione di incontro per alcuni di loro: fondamentale fu l'articolo, uscito sulla rivista *Anfibia* ad opera di Juan Manuel Mannarino, che riportava la testimonianza di Mariana Dopazo. Ex-figlia – come lei stessa si è dichiarata – di Miguel Etchelcolatz, uno dei più celebri e spietati repressori che operò nella città di La Plata, nell'articolo Mariana raccontava la sua partecipazione alla marcia, a rimarcare – nel caso in cui fosse stato necessario – la gravità della sentenza e la magnitudine del ripudio da parte della società argentina. A partire da quella presa di posizione pubblica, altri figli – soprattutto figlie – di repressori presero contatto tra loro e nacque così in quel momento *Historias Desobedientes y con faltas de ortografía*, dal nome di una pagina Facebook su cui scriveva Analía Kalinec, cofondatrice e attuale presidente del gruppo.

In occasione del 'Primo incontro internazionale di *Historias Desobedientes*' si enunciano con decisione gli obiettivi del gruppo. Innanzitutto, incontrarsi, conoscersi, evento che costituisce se vogliamo il primo atto di disobbedienza, dal momento che «cada unx de ellxs, como familiar de criminales de lesa humanidad, estaba destinadx a *no desobedecer*» (Colectivo *Historias Desobedientes*, 2020: 14); subito dopo, farsi conoscere, fortemente convinti dell'esistenza di molti altri familiari di repressori volenterosi di rompere le catene del mandato familiare e di esprimere apertamente la propria posizione etica. La reazione con cui l'associazione è stata accolta – pur generando dibattiti e riflessioni di diverso tipo – è stata contraddistinta dall'immediata diffusione di questo fenomeno attraverso mezzi di comunicazione di massa, dando grande risonanza a quanto stava accadendo in Argentina: a partire da questa esperienza, hanno iniziato ad emergere storie *desobedientes* anche nei Paesi limitrofi, come Cile, Brasile, Uruguay, Paraguay, ma anche El Salvador e Spagna, fondando sedi estere dell'associazione che di volta in volta, pur riprendendo i valori alla base, si adattano alle specificità

definitiva venissero computati come doppi.

⁶ In seguito alla manifestazione, il Parlamento argentino approvò il giorno stesso una legge che prevedeva l'esclusione del beneficio per i responsabili di crimini contro l'umanità.

di ogni Paese. Inoltre, alle azioni più direttamente vincolate con la parentela che li lega ai repressori, i *Desobedientes* affiancano una più generale militanza in difesa dei diritti umani, consapevoli che «la dictadura no volverá a repetirse, al menos no de modo idéntico» e pertanto «atentes al presente porque sabemos que las redes represivas y las tramas institucionales pueden producir nuevas variantes del horror» (Colectivo Historias Desobedientes: 2018, 14). È per questo motivo che, in un contesto in cui da diversi settori della società si proponeva una prospettiva riconciliatoria (Guglielmucci, 2020: 18), i *Desobedientes* parteciparono attivamente alle manifestazioni in ripudio alla sparizione forzata di Santiago Maldonado, si dissero contrari alla trasformazione di Campo de Mayo in un Parco Nazionale⁷, scesero in piazza per opporsi agli arresti domiciliari concessi a uno dei repressori più tristemente noti, Miguel Etzchecolatz. Si può pertanto spiegare la comparsa dei *Desobedientes* con la necessità e l'urgenza che il contesto argentino richiedeva: quando l'ingiustizia veniva dallo stesso apparato statale, i *Desobedientes* – e la società civile nel suo complesso – si sono occupati di proteggere un'idea di Stato più giusta. Infine, un altro degli obiettivi che l'associazione si occupa di portare avanti è dare a conoscenza la propria testimonianza, attraverso incontri nelle scuole, nelle università, negli spazi di memoria allestiti nel Paese e all'estero, ma anche accompagnando tale militanza con l'attività di scrittura: dal momento che l'associazione costituisce un *unicum* nel suo genere, e non avendo pertanto modelli precedenti a cui ispirarsi, fin dal primo istante si è reso necessario accompagnare la militanza in difesa dei diritti umani a un'intensa attività di riflessione sul lavoro di memoria e sul ruolo di *Historias Desobedientes* nella società attuale (Estay Stange e Bartolini, 2020: 29), collaborando con professionisti di varie discipline tra cui la sociologia, il diritto e la psicologia.

La rottura del mandato familiare, dal momento che proviene da membri di famiglie tipicamente endogamiche come quelle militari, è ancora più notevole e sorprendente: Teresa Basile (2020: 132) si sofferma sulla necessità di interrogarsi sui valori e le abitudini che circolano all'interno di una famiglia militare, sugli stereotipi di genere a cui i figli sono sottomessi fin dall'infanzia, così come sui luoghi, le scuole e le università frequentate. «Fueron

⁷ Campo de Mayo è uno dei maggiori presidi militari dell'Argentina, che durante la dittatura funzionò come Centro Clandestino di Detenzione, Tortura e *Desaparición*. *Historias Desobedientes*, insieme ad altre associazioni di diritti umani, si oppose alla proposta del Presidente Mauricio Macri (2015-2019) di realizzare un progetto di legge per trasformarlo in un Parco Nazionale, ricordando gli orrori di cui quel luogo è testimone e la necessità che continui a costituire una prova giudiziale nei processi per crimini contro l'umanità.

esos individuos los que nos llevaron a la escuela y nos enseñaron lo que estaba bien y lo que estaba mal» (Colectivo Historias Desobedientes, 2020: 12), avvertono i *Desobedientes*. E se questa rottura da un lato non finisce di sorprendere, per quanto sopra esposto, dall'altro ci porta inevitabilmente a sottolineare l'importanza di offrire loro un discorso diverso da quello a cui erano abituati tra le mura domestiche: a tal proposito, Ana Guglielmucci (2020: 27-28) evidenzia la potenza delle politiche statali e delle produzioni culturali, così come della mobilitazione di ampi settori della società, come strumenti fondamentali della lotta per la *Memoria, Verdad y Justicia*. Infatti, come fa notare l'autrice, «[...] las posiciones personales no responden exclusivamente al libre albedrío de cada uno, sino que también son enmarcadas por estímulos institucionales o por ciertas narrativas que se han divulgado a través de medios masivos de comunicación». Per molte figlie e figli di repressori, infatti, l'occasione che li portò a confrontarsi per la prima volta con un racconto diverso – riuscendo finalmente a distanziarsi dalla 'verità' familiare – e a conoscere i crimini commessi dai propri padri arrivò soltanto con il cambiamento delle politiche statali, avvenuto a partire dall'elezione a Presidente di Néstor Kirchner nel 2003.

Di fronte all'obbedienza ai valori tradizionali – Dio, Patria e Famiglia – i figli disobbedienti assumono l'importantissimo ruolo di mostrare ai propri genitori che una scelta diversa era, ed è ancora, possibile. All'*obediencia debida* i membri di questo collettivo rispondono con la *desobediencia de vida*⁸. Il gioco di parole in spagnolo sintetizza un messaggio potentissimo: mentre i poliziotti e membri delle forze armate continuano in molti casi a nascondersi dietro l'obbligo militare di obbedire agli ordini dei propri superiori, i figli di quegli stessi militari fanno della disobbedienza, nonché della lotta per la *Memoria, Verdad y Justicia*, una battaglia di vita, «una palabra [desobediencia] a la que ahora podremos también recurrir nosotros en los juicios por delitos de lesa humanidad para decirles: “ustedes lo que tenían que hacer era *desobedecer*, no *obedecer*. En nombre de la humanidad ustedes tenían que *desobedecer*”» (Llonto, 2020: 63). Analía Kalinec continua ad oggi a piangere per un padre «sin la capacidad o la voluntad de desobedecer» (Kalinec, 2018a: 34), rivolgendogli instancabilmente, al pari degli altri *Desobedientes*, un invito a fornire le informazioni di cui dispone, informazioni preziosissime che permetterebbero di restituire l'identità a centinaia di bambini sottratti alla propria famiglia biologica o a conoscere la sorte delle vittime, ai cui cari non viene neanche riconosciuto il diritto ad avere un corpo su cui piangere.

⁸ *Desobediencia de Vida* è il titolo del terzo libro dell'associazione, pubblicato nel 2022, nato da un laboratorio di scrittura coordinato tra il 2020 e il 2021 da Verónica Estay Stange.

Dal gruppo iniziale di *Historias Desobedientes y con faltas de ortografía* – poi rinominato *Historias Desobedientes: Familiares de genocidas por la Memoria, la Verdad y la Justicia* – dopo pochi mesi dalla fondazione se ne allontanò una parte a causa di alcuni disaccordi tra i membri del gruppo. Al di là delle differenze emerse, è importante tuttavia sottolineare due punti: bisogna ricordare innanzitutto la delicatezza con la quale è doveroso approcciarsi a tali storie di vita, tenendo sempre a mente il doloroso processo individuale – prima che collettivo – che ogni *Desobediente* ha affrontato; la complessità del caso in oggetto che, è bene ricordare, non ha antecedenti nel mondo, rende evidente il limite di rigide operazioni di catalogazione nel momento in cui ci si appropria a storie di vita come queste. L'associazione *Historias Desobedientes* riunisce ad oggi figlie, figli, nipoti, familiari di persone responsabili dei crimini peggiori di cui l'uomo si può macchiare: per alcuni di loro, padre e torturatore sono due figure che a fatica si riuniscono in un'unica persona, per altri le due figure si confondono; c'è chi ha avuto un rapporto di sincero affetto e stima per la persona ad oggi accusata, e chi invece non ha mai avuto contatti con il criminale (Estay Stange e Bartalini, 2020: 27). Parallelamente, anche per quanto riguarda i repressori si riscontra una molteplicità di casi diversi: si parla di membri di diverse forze armate e di polizia, aventi ruoli differenti nella scala gerarchica e, conseguentemente, compiti diversi, alcuni «vivos y condenados», altri «vivos e impunes, muertos y condenados, muertos pero impunes, con domiciliarias o en cárceles» (Colectivo Historias Desobedientes, 2020: 12). In secondo luogo, è necessario evidenziare come la novità e la forza del caso argentino radichino proprio nella collettività (Guglielmucci, 2020: 17): il passaggio dallo spazio privato a quello pubblico è stato possibile solo concentrandosi su ciò che li unisce più che su ciò che li differenzia e tenendo sempre presente l'obiettivo comune: «*hablar, para defender lo justo, repudiar para no ser cómplices, desobedecer para romper mandatos*» (Colectivo Historias Desobedientes, 2018: 14).

3. *Desobede-ser*: alla ricerca di un'identità

I *Desobedientes*, preoccupati di appartenere a una genealogia maledetta, si assumono il delicatissimo e scomodo compito di prendere in mano le redini della storia della propria famiglia – che si interseca con la Storia di un Paese intero –, al fine di non trasmettere quel trauma ereditato anche alle generazioni successive. *Llevaré su nombre. La hija desobediente de un genocida*, di Analía Kalinec, e *La resaca de la memoria*, di Verónica Estay Stange, rap-

presentano bene il tentativo di questi individui di fare i conti con la (post)memoria familiare durante il processo di costruzione della propria identità, la cui complessità si delinea a partire dalle stesse premesse: la necessità di ammettere, *in primis* a sé stessi, la propria condizione di ‘figlio/nipote di’ persone responsabili di crimini contro l’umanità rappresenta un «rito de paso» inevitabile per il successivo ripudio delle azioni commesse dai propri familiari (Guglielmucci, 2020: 28). Quella dei *Desobedientes* è infatti un’identità problematica in quanto costruita a partire dalla parentela con coloro da cui si vogliono differenziare: disobbedire rappresenta l’atto a partire dal quale definiscono sé stessi e ciò che vogliono essere, l’atto costitutivo della propria identità – *desobedecer para desobede-ser*⁹. Il nome, essenza dell’identità di una persona, sembrerebbe destinato a trasmettersi di padre in figlio insieme alla colpa dei crimini commessi, la quale non riesce a sottrarsi al «carácter implacable de la transmisión filial» (Estay Stange, 2018: 193); questo il punto di partenza della riflessione di molti *Desobedientes*.

Llevaré su nombre è infatti il titolo del romanzo testimoniale di Analía Kalinec nel quale ripercorre il lungo e doloroso cammino che l’ha portata a prendere coscienza del coinvolgimento di suo padre nel periodo più buio della storia recente argentina. L’autrice parte curiosamente da una domanda: «qué va a pasar con el apellido?» (Kalinec, 2021: 14). Seconda delle quattro figlie – tutte femmine – di Eduardo Emilio Kalinec, ex commissario di polizia arrestato nel 2005 nell’ambito della riapertura dei processi iniziata con l’elezione di Néstor Kirchner, Analía Kalinec scopre all’età di 25 anni un alias – ‘Doctor K’, come era conosciuto suo padre tra le vittime del terrorismo di Stato – e una verità alternativa a quella familiare. Il filo conduttore del libro, ciò che ispira la militanza politica dell’autrice, è quindi una questione che viene presentata fin da subito: cosa fare di questa gravosa eredità familiare, rappresentata simbolicamente dal ‘nome’ che compare nel titolo, per non continuare a trasmettere insieme ad essa il trauma che ne deriva: «¿Qué le digo a mis hijos? ¿Qué va a pasar con el apellido?» (Kalinec, 2021: 18), ripete di nuovo.

Specularmente, anche per Verónica Estay Stange, *Desobediente* cilena, il cognome è uno stigma difficile da sopportare e il cui prodotto diretto sono la vergogna e il senso di colpa: «“Cuando uno escucha ese apellido, se le pone la piel de gallina”, le dijo alguna vez una amiga. [...] esa fama heredada la avergonzaba. En cierto modo, y a través de ignotos mecanismos, la hacía sentir culpable» (Estay Stange, 2023: 74). Figlia di militanti politici costretti

⁹ *DesobedeSer* figura tra le proposte di titolo per il terzo libro dell’associazione *Historias Desobedientes*, che verrà pubblicato infine con il titolo di *Desobediencia de Vida*.

all'esilio a causa della feroce repressione portata avanti in Cile durante la dittatura del generale Augusto Pinochet, la famiglia Estay si spacca in due «como si un rayo hubiera caído de repente en la casa de mis abuelos» (Estay Stange, 2018: 191): suo zio paterno, Miguel 'El Fanta' Estay, militante di sinistra, iniziò a collaborare con i repressori e finì per macchiare per sempre quel cognome poco comune nel Paese transandino. Il romanzo testimoniale *La resaca de la memoria* si costruisce quindi su «La partida» e «El retorno» della protagonista: partenza che è avvenuta suo malgrado, quando ancora non era nata, come conseguenza delle persecuzioni che subirono i genitori e che li costrinsero all'esilio; a cui fa seguito il tanto desiderato ritorno – questo sì, avvenuto volontariamente – al Paese in cui quel cognome è una «marca de Caín» (Estay Stange, 2023: 114) e nel quale l'autrice decide di fare i conti con il trauma familiare ereditato.

Il cognome si trasmette di padre in figlio, si tramanda insieme alla storia della propria famiglia e allo stesso tempo la sua funzione primaria è quella di identificare i suoi membri: cosa fare però nel caso in cui quel cognome sia stato macchiato dal sangue e dal terrore delle vittime del terrorismo di Stato? Di fronte allo stigma e alla vergogna che deriva dal sapersi parente di responsabili di crimini contro l'umanità, i familiari non possono che scegliere in un primo momento l'isolamento e il silenzio. D'altronde, come ricordano loro stessi, «no existe [...] factor de aislamiento más radical que la culpa o la vergüenza» (Estay Stange e Bartalini, 2020: 20). Tuttavia, oltre ad essere il risultato immediato della vergogna per la loro condizione, il silenzio che avvolge queste famiglie rimanda soprattutto al patto di sangue tacitamente suggellato tanti anni fa dai responsabili di crimini contro l'umanità, che ancora oggi impedisce loro di apportare informazioni fondamentali che potrebbero aiutare a conoscere il destino delle vittime e dei bambini appropriati. Il caso di Analía Kalinec è emblematico in questo senso: nel momento in cui inizia a prendere consapevolezza delle vicende che vedono coinvolto suo padre, l'autrice si scontra infatti con il muro di silenzio che non le permette di svelare la verità alternativa che ha iniziato ad intuire: «[t]enía la sensación de que no decía lo que tenía que decir. [...] Yo por un lado pensaba que mi papá podía ser un represor, pero por otro me decía “no puedo pensar eso de mi papá”. Pero lo pensaba igual, y no podía decirlo» (Kalinec, 2021: 122). La sua presa di posizione arriva pertanto all'apice di un processo di lento allontanamento dalla verità familiare, che costituisce la prima e più importante differenza con Verónica Estay Stange: la *Desobediente* cilena, essendo cresciuta dal lato delle vittime, non ha dovuto attraversare quel complesso processo di «deconstrucción paralelo a la definición de una ética que pueda considerarse como “positiva” tanto por los

valores que proclama como por el gesto de afirmación que supone» (Estay Stange e Bartalini, 2020: 29). L'opera di Analía Kalinec restituisce invece – ad esempio attraverso i termini utilizzati – il percorso da lei compiuto per arrivare al posizionamento etico attuale: il libro si configura infatti come un diario destinato inizialmente ai propri figli con l'obiettivo di raccontare la storia della sua famiglia e riflette pertanto la prospettiva dell'autrice al tempo della scrittura; poco dopo l'arresto del padre, la fondatrice di *Historias Desobedientes* annota ad esempio: «[e]l abuelito participó activamente durante el proceso militar y está implicado (no sé muy bien dónde, cómo, ni por qué), y hace aproximadamente 10 meses que está detenido» (Kalinec, 2021: 50). In quel momento della storia l'autrice non si era ancora distaccata dal discorso familiare, come testimoniato dal modo in cui si riferisce alla dittatura che ha sconvolto il Paese, definendola *proceso militar* (così lo avevano autodenominato i militari al comando).

È necessario a tal proposito evidenziare un'altra differenza tra il caso di Analía Kalinec e quello di Verónica Estay Stange – dovuta di nuovo alla condizione atipica della disobbedienza dell'autrice cilena, che condivide un legame familiare sia con le vittime che con il carnefice: anche nelle famiglie delle vittime del terrorismo di Stato il «deber de silencio» è un elemento molto presente; tuttavia, come giustamente sottolineato da Daniel Feierstein, «el silencio del sobreviviente no es el silencio del genocida, es otro tipo de silencio. Es un silencio muy atravesado por el dolor, por la dificultad de elaboración»¹⁰, dolore quanto mai amplificato essendo nel caso della famiglia Estay il prodotto del tradimento di un fratello.

Si en su núcleo familiar se hablaba poco de las historias que la atravesaban, [...] de esta se hablaba aún menos. *Lo que se hablaba* era en realidad lo que hablaba su madre, escrupulosa psicóloga que [...] había asumido la responsabilidad de la transmisión de ese duro pasado que era conveniente revelar a los hijos desde pequeños para que nunca tuvieran la impresión de que se les había ocultado algo. (Estay Stange, 2023: 9)

La misteriosa figura del «tío del que no se habla» è una presenza ingombrante che aleggia costantemente sulla famiglia, e della quale la protagonista vuole sapere di più: «Yo comenzó a interesarse por otras dimensiones de ese vacío que la habitaba. Vacío del saber, vacío del decir. *El tío del que no se hablaba...* Se podría pensar que en torno a él había algo

¹⁰ Canal UNTREF (2023, 16 agosto). *Presentación del libro "La resaca de la memoria"* [Video]. <<https://www.youtube.com/watch?v=Eqn7bNK-ZpM>>.

así como un secreto» (Estay Stange, 2023: 72). Un segreto, che tuttavia è di dominio pubblico in Cile, dove chiunque conosce la figura del militante traditore che iniziò – prima sotto tortura e poi per propria convinzione ideologica – a collaborare con il governo militare e finirà per essere coinvolto in uno dei casi più emblematici della repressione cilena, il *caso degollados*¹¹: un «secreto a voces» – un segreto di Pulcinella – che però si scontra con la sua necessità di sapere e di colmare le lacune della storia della propria famiglia che le rendono impossibile superare il trauma.

La reazione – spontanea, necessaria, inevitabile – che segue questo silenzio imposto è descritta dalle due autrici esattamente negli stessi termini: entrambe parlano di un bisogno quasi compulsivo di raccontare – a *chiunque* – il proprio legame familiare con il criminale in questione; Verónica Estay Stange (2023: 120) lo racconta alla donna seduta accanto a lei sull'autobus, ma anche «al panadero, al farmacéuta, a la conserje del edificio donde alojaba, a la vecina del frente, al testigo de Jeová que llamó una tarde a su puerta, al vendedor de periódicos, al técnico que vino a reparar la conexión de Internet, al plomero». Analía Kalinec descrive in modo analogo la reazione avuta nel momento in cui è riuscita finalmente a prendere consapevolezza dei crimini di cui si era macchiato il padre, e cioè «salir casi *compulsivamente* a hablar. De manera desmedida, casi sintomática» (Kalinec, 2021: 286, l'enfasi è mia). Non si può quindi non riconoscere un'evidente correlazione tra il muro di silenzio che era stato loro imposto – seppur per motivi diversi – e la reazione avuta, che fa del racconto «así contado, precipitada y compulsivamente, con la fuerza de una palabra que se libera» (Estay Stange, 2023: 120-121) ciò che permette loro di iniziare a superare il trauma familiare. Di fronte alla colpa e alla vergogna che deriva dal sapersi familiare di qualcuno capace di macchiarsi dei peggior crimini esistenti tanto Kalinec come Estay Stange *devono*, sentono effettivamente la necessità imperiosa di parlare (o di scrivere): «se ve comprometida. Se escucha decir todo lo que no debía decir: hija de tales, sobrina de tal otro. Se escucha decir tanto como puede, tanto *como hace falta*» (Estay Stange, 2023: 198, l'enfasi è mia). Pur non potendo indagare più a fondo le motivazioni psicologiche dietro l'impulso che muove le due autrici, è utile sottolineare, come suggerito da Guglielmucci (2020: 32), che per alcuni familiari di repressori ancora impegnati nel tentativo di approfondire l'implicazione dei propri parenti nel terrorismo di Stato tutto

¹¹ Il *caso degollados* costituisce uno dei crimini più efferati avvenuti durante la dittatura cilena, quando tre militanti professori – José Manuel Parada, Santiago Nattino e Manuel Guerrero – vennero sequestrati, torturati e poi uccisi. Il nome fa riferimento alle modalità di uccisione delle vittime, che furono decapitate.

ciò comporta «asumir la culpa y la vergüenza por lo que hicieron sus progenitores para ver si pueden “reparar algo”». Il peso della responsabilità per i crimini commessi dai loro familiari li chiama in causa, secondo una logica che li vede colpevoli fino a prova contraria – l’onere della prova è invertito nel loro caso, come ricordato da Erika Lederer (Lipis, 2019: 91) – e la presa di distanza, specialmente attraverso la scrittura, si configura allora come un modo di esorcizzare la colpa ereditata.

Il distanziamento pubblico avviene tuttavia al culmine di un processo prima di tutto interiore: l’obiettivo primario che spinge molti *Desobedientes* a raccontare la propria storia è *sanar* – guarire – «purgar la tristeza a través de la palabra», come sottolinea Kalinec (2021: 13). Appare interessante allora il linguaggio medico che ricorre nelle parole delle due scrittrici: negli *Escritos Desobedientes* l’autrice argentina scrive

Esta necesidad, casi compulsiva que, de tanto en tanto, me viene de escribir no es más que un *síntoma* ante un muro de silencio que impide a la palabra aflorar y curar *beridas*. Un *síntoma* de un *trauma* heredado que me pide ser puesto en palabras para empezar a *sanar* (Kalinec, 2018b: 39, l’enfasi è mia).

Allo stesso modo, l’introduzione a *La resaca de la memoria* ci presenta *yo*, protagonista di questa storia che, come il giorno seguente di un’ubriacatura, si sveglia con i *síntomi* tipici di una strana *patología* che «alguien designó [...] “posmemoria”» (Estay Stange, 2023: 11): ginocchia deboli, nausea, vertigini. Come un medico durante il processo di anamnesi, nel prologo Verónica Estay Stange procede ad analizzare lo stato di salute dei pazienti – ex prigionieri politici, figli di *desaparecidos*, figli di carnefici – passando in rassegna le loro testimonianze. La diagnosi è chiara, «la resaca de la memoria: ese es nuestro mal»: in spagnolo il termine *resaca* indica comunemente l’insieme dei postumi dell’ubriachezza; l’autrice spiega infatti che, in quanto figli di una storia – una Storia – come quella cilena, non si può far altro che vivere in preda alla sensazione che si ha comunemente al risveglio dopo una serata in cui si è esagerato nel consumo di alcol. Resta da chiedersi quindi quale sia la prognosi: la soluzione indicata dall’autrice è piangere, sudare, vomitare la memoria, questo il rimedio necessario per smaltire la *resaca*, per «vaciarde de un pasado que la desbordaba» (Estay Stange, 2023: 12).

Nelle opere prese in esame nel presente lavoro, la rottura del mandato di silenzio assume concretezza in due momenti specifici: la *Carta abierta a un represor*, che Analía Kalinec scrive dopo aver appreso del rinvio a giudizio del padre, e la decisione di Verónica Estay Stange di intervistare ‘El Fanta’. In entrambi i casi, il comportamento delle protagoniste costituisce una

presa di posizione netta all'interno della propria famiglia dalla quale non sarà poi più possibile tornare indietro; nella lettera al padre, traspare dalle parole di Analía il dolore che deriva dalla scelta di posizionarsi contro la figura paterna, alla quale viene nonostante tutto ricordato l'amore e l'affetto nutriti nei suoi confronti.

Te quiero pa, por eso te escribo. Mi amor por vos no cambia, pero te repito: miramos la vida desde veredas diferentes. Ojalá las lágrimas que hoy te hago derramar te marquen un nuevo camino. Yo te extiendo mi mano y te espero de la vereda de enfrente. (Kalinec, 2021: 134)

In modo analogo, Verónica Estay Stange si scontra con la volontà paterna nella sua ricerca di un confronto diretto con la figura dello zio: interpellato riguardo la sua intenzione di andare a fare visita allo zio in carcere, il padre risponde come il personaggio di Bartleby nel famoso racconto di Melville, «I would prefer not to». Nonostante il destinatario della ribellione nel caso della *Desobediente* cilena non sia il familiare-repressore ma il padre-vittima, il discorso è ugualmente applicabile dal momento in cui attraverso la finzione letteraria dell'inglese l'autrice restituisce la scomoda posizione che condivide con i *Desobedientes*: non trattandosi infatti di un divieto apertamente espresso, l'ambiguità della risposta rimette la decisione a Verónica che si trova quindi a scegliere tra il tradire i propri cari o sé stessa e le sue più profonde convinzioni. La situazione che queste persone si trovano ad affrontare poggia su un dilemma intrinseco alla loro stessa condizione, un «dilema ético [...] tan radical y [que] se acerca tanto al límite de lo humanamente concebible que nos sitúa frente a la “condición trágica” por excelencia, entendida como confrontación ineluctable con la fatalidad» (Estay Stange, 2018: 198). Non importa la postura assunta dai *Desobedientes*, per queste «subjetividades escindidas» (Basile, 2020: 132) ai fini del proprio conflitto interiore la decisione si configurerà sempre come un tradimento.

Il conflitto risponde *in primis* alla difficoltà di far coincidere le due figure, quella del familiare da un lato – nei confronti del quale, anche nel caso in cui non si provi affetto e stima, si può comunque arrivare a provare pena o sincero dispiacere (come nel caso dell'autrice cilena) – e quella del criminale dall'altro. Non a caso le autrici restituiscono un'immagine completamente dissociata del familiare-repressore, come se si trattasse effettivamente di due persone diverse:

Por eso te quiero, porque sos mi papá, siempre me cuidaste y procuraste lo mejor para la familia. Pero el Dr. K es malo, me da miedo, hizo cosas terribles. Me da

tranquilidad que esté preso, lejos de mis hijos y de los lugares que transito. Lamento que estés preso junto con el Dr. K. Ojalá te puedas distanciar de él. (Kaliniec, 2021: 214)

Estay Stange (2018: 201) riprende un concetto proprio della psicologia, nel tentativo di spiegare il meccanismo di scissione che permetteva ai responsabili di crimini contro l'umanità di tornare a casa dopo aver torturato crudelmente delle persone e abbracciare teneramente i propri figli come se nulla fosse: «[e]n tales casos, el “clivaje” – término psicoanalítico que designa la coexistencia inconsciente en el mismo sujeto de dos tendencias contradictorias – es un mecanismo psíquico sumamente eficaz». Immaginando come lo zio criminale abbia vissuto il proprio coinvolgimento nell'omicidio dei tre militanti, l'autrice cilena scrive:

Intentó, una vez más, no pensar en la escena [...]. Y lo intentó con tanto esfuerzo que algo se escindió en él, muy adentro. De pronto, se sintió *otro*. El papá tomó a la hija en sus brazos. Le dio un beso. [...] Le acarició el pelo con infinita ternura. [...] El *otro* permaneció en silencio, observándolos desde el umbral de la puerta. (Estay Stange, 2023: 139)

Alla scissione del familiare-repressore corrisponde specularmente una scissione interiore del *Desobediente*, che è costretto a «lidiar entre el padre en el interior de la trama familiar y el militar en el terreno político, entre el universo de los afectos y el territorio de las ideas políticas, entre el cariño y la ética» (Basile, 2020: 132). La difficoltà risiede dunque non soltanto nella costruzione di un'etica nuova, processo che comporta il necessario smantellamento di quanto appreso nel seno delle famiglie militari, bensì anche, nel momento in cui ci si rende conto della distanza irrimediabile delle rispettive posizioni, nel far prevalere un'idea di giustizia – per quanto salda, comunque astratta – sul legame di sangue che le unisce al criminale. Il risultato non può che essere la lacerazione insanabile che affiora dalle loro testimonianze.

Pero era el desgarro afectivo el que se imponía por sobre todo: querer a su padre e incluso no poder no quererlo y al mismo tiempo, según las normas éticas de la sociedad, no querer o no deber quererlo. Escisión entre el hijo que ama y el ciudadano que condena, escisión que seguramente correspondía a la otra, originaria, entre el padre y el torturador. (Estay Stange, 2023: 189)

L'unica soluzione possibile per sopravvivere, per non rompersi sotto il

peso di quella che è stata definita «sindrome del conflicto ético» (Estay Stange, 2023: 145), sembrerebbe essere «una especie de “clivaje lúcido” y asumido, para dejar al niño que uno fue querer al padre, mientras el ciudadano consciente que uno es condena al criminal» (Estay Stange, 2018: 201). Nel documentario *La hija indigna* Analía Kalinec afferma:

Yo creo que hay un papá, en la infancia, al que me resisto abandonar, que es un papá que yo quiero conservar, [...] al que no quiero renunciar, que sé que es real, que es mi papá. Y después hay otro que es un hombre que fue capaz de cometer los peores crímenes, [...] de torturar, [...] de secuestrar, [...] de asesinar, que no es capaz de hacerse cargo. (Dores, 2018)

Nel caso di Verónica Estay Stange, la complessa questione identitaria fin qui delineata è resa ancora più difficile dal duplice legame che la unisce alle vittime e al carnefice, più volte ricordato. L'autrice riesce a restituire la frammentarietà che sente caratterizzare la propria esistenza parlando sempre nei termini di uno sdoppiamento; riferendosi al suo avvicinamento a *Historias Desobedientes*, scrive infatti: «Yo comenzó a frecuentarlos a su pesar, o a pesar de una parte de sí misma. Fue en realidad la sobrina del victimario que se les acercó. [...] La otra, la hija de sobrevivientes, más bien les temía. Desconfiaba de ellos» (Estay Stange, 2023: 170-171). Come evidenziato da Daniel Feierstein, la scelta di narrare la storia della protagonista *yo* in terza persona costituisce pertanto il modo attraverso cui riflettere a livello formale la complessità del problema identitario¹².

Al dolore derivato dalle conseguenze che la loro scelta avrà sulla famiglia, si contrappone la necessità della costruzione di un racconto proprio, anche a costo della rottura familiare. Nel momento in cui si pubblica il primo libro dell'associazione, a cui lei stessa ha preso parte, Verónica sente la necessità di chiedere perdono ai genitori: «no hubo respuesta, pero ya no importaba: la invención de su propia historia era a ese precio» (Estay Stange, 2023: 190). Parallelamente, la *Desobediente* argentina racconta l'esilio familiare di cui è vittima dal momento in cui ha scelto di esporre la famiglia attraverso la sua presa di posizione pubblica, in conseguenza della quale si è incrinato il rapporto non solo con il padre, ma anche con le tre sorelle, due delle quali hanno deciso di appoggiare la richiesta di indegnità a succedere¹³ presentata dal genitore con l'obiettivo di escluderla dall'eredità

¹² Canal UNTREF (2023, 16 agosto). *Presentación del libro “La resaca de la memoria”* [Video]. <<https://www.youtube.com/watch?v=Eqn7bNK-ZpM>>.

¹³ L'indegnità a succedere è una figura giuridica prevista dall'ordinamento di vari Paesi –

della madre morta nel 2015. Pur nel dolore che le è derivato dalla sua decisione, Analía Kalinec ne parla in termini di *salvezza*:

Me encuentro con una expulsión de la familia. Algo así como un autoexilio; porque no me quedaba otra: si yo seguía ahí tenía que ser guardando silencio o acatando, y yo ya no podía. Para salvarme tenía que salir. Quedarme era como ir en contra de mi propia naturaleza. (Sánchez, 2017)

Dietro alla scelta di entrambe le autrici si nasconde la necessità di «conocer parte de esa historia que, infructuosamente, quisieron hacer “desaparecer” [...], aquella parte de la historia familiar que estaba cuidadosamente oculta» (Kalinec, 2018a: 32): nonostante le differenze emergere – era chiaro fin da subito che quello di Verónica Estay Stange non fosse uno dei casi paradigmatici di disobbedienza – alla base dei due romanzi testimoniali è possibile individuare lo stesso processo di costruzione della propria identità, processo che passa anche per il bisogno, avvertito come inderogabile, di fare i conti con una memoria familiare senza dubbio problematica, «una memoria que, implicando toda su familia, la atravesaba a ella también» (Estay Stange, 2023: 106). Di fronte al silenzio scrupolosamente osservato dai membri delle rispettive famiglie, sono le protagoniste di queste storie – figlie e nipoti disobbedienti – che si fanno carico di fare luce su e poi di trasmettere quella memoria traumatica, come se questo fosse il ruolo che spetta loro dentro la grande tragedia che ha sconvolto i rispettivi Paesi: «[h]ablar, pues, como si formarán parte de una memoria en construcción» (Estay Stange, 2023: 106).

Bueno, que haya pasado todo esto también es parte de mi historia, porque si no, yo vivía como en un mundo de fantasía, mi viejo no era el viejo, la persona que yo creía conocer. Y conocerlo a él es conocer mi historia también [...]. Por eso todo esto también tiene que ver con mi identidad, con quién soy yo. (Arenes e Pikielny, 2016: 147)

Le *Desobedientes*, i *Desobedientes*, Analía Kalinec e Verónica Estay Stange mostrano attraverso le loro opere il tentativo di dare un senso alla difficile storia che è toccata loro in sorte e se, «por un lado, mantienen nel vínculo de parentesco y la afectación sufrida dentro del ámbito familiar [...] como fuente de legitimación de la palabra y de las demandas en el espacio pú-

tra cui l'Italia e l'Argentina – che permette di escludere l'erede che si sia macchiato di gravi colpe nei confronti del defunto.

blico» (Peller, 2021: 18), dall'altro, sono riuscite ad andare oltre un *nome* che sembrava preannunciare un «destino trágico» come quello dei loro familiari. Appare allora chiara la risposta alla domanda con cui si apriva *Llevaré su nombre*: la decisione – come anticipato dal titolo – è quella di farsi carico di quel cognome, ma non sopportandolo passivamente, bensì facendone una bandiera di disobbedienza.

Y llevaré tu nombre, que es también el mío, que es también el de mis hijos... y el de los hijos de los hijos. [...] Llevaré mi nombre con el tuyo a cuestras y lo haré bandera de desobediencia. Y contra todo mandato, y contra toda lógica voy a repudiar tu nombre, que es también el mío, para reivindicarlo (Kalinec, 2021: 332).

L'autrice è riuscita nel suo intento, «ahora Kalinec es Analía Kalinec. La que, para orgullo de sus hijos y toda su estirpe, supo inscribir su propio nombre» (Pinedo, 2021). La spinosa eredità che hanno ricevuto – senza certo desiderarla, ma scegliendo di farsene carico – può adesso essere trasmessa senza rischiare di pungersi: piano piano, le spine sono state rimosse e la *resaca* è passata

El resto [...] son relatos que sus hijos y tus hijos contarán a su vez. Y los hijos de nuestros hijos. Para construir su propia memoria hasta que la herida cicatrice. Hasta que el dolor, cada vez menos punzante, se apague dulcemente y se retire, como la marea, fundiéndose en la Historia. (Estay Stange, 2023: 205)

La soluzione allora è affrontare la vita «tan fragmentados y múltiples como somos» (Estay Stange, 2023: 205). Sarà pur vero che il legame di sangue continuerà a esercitare la sua forza – nonostante tutto –, ma i *Desobedientes* sono la manifestazione più tangibile del fatto che esiste un limite ad esso: nelle parole conclusive delle due autrici lo sguardo è al futuro, ai propri figli e a tutti coloro che vorranno confrontarsi con la memoria dolorosa della propria famiglia e di un Paese intero, per continuare a reclamare verità e, finalmente, ottenere giustizia.

4. Donne disobbedienti

La prima manifestazione pubblica alla quale la neonata associazione *Historias Desobedientes* fece la sua comparsa fu – non a caso – la marcia organizzata nel giugno del 2017 dall'associazione *Ni una menos*, movimento contro la violenza di genere nato due anni prima proprio in Argentina:

dopo l'ennesimo femminicidio, che in quell'occasione aveva interessato una ragazza di quattordici anni, era stato lanciato un appello tramite Internet che invitava le persone a scendere in piazza e a manifestare. La *marea verde*¹⁴ che il 3 giugno 2015 invase le strade di Buenos Aires e di altre città argentine non aveva precedenti e segnava l'inizio di un nuovo capitolo nella storia del femminismo argentino e globale. Due anni più tardi, le prime a rendere pubbliche le proprie storie di disobbedienza furono nuovamente delle donne e, nonostante la presenza maschile all'interno dell'associazione, sono loro che ricoprono tuttora i ruoli di spicco e che più protagonismo hanno a livello pubblico (Peller, 2021: 7); tuttavia, la sola presenza maggioritaria di donne non è sufficiente a spiegare il vincolo tra *Historias Desobedientes* e il femminismo, che risponde invece a motivazioni più profonde.

In primo luogo, è possibile individuare una correlazione tra la rottura del mandato di silenzio delle figlie disobbedienti e le rivendicazioni delle organizzazioni femministe, a cui va il merito di aver iniziato a diffondere «discursos sociales que habilitan a las mujeres a cuestionar situaciones de violencia y poder familiares y sociales, que antes no se reconocían como tales» (Peller, 2021: 8). Ciò che accomuna *Desobedientes* e femminismo è la messa in discussione dell'autorità e del discorso egemonico che da essa proviene, dal momento che le rivendicazioni di *Historias Desobedientes* si inseriscono in un più ampio contesto di lotta al patriarcato: entrambi i gruppi si battono contro un modello di famiglia patriarcale – i cui aspetti caratteristici non possono che essere quanto più amplificati nel caso delle famiglie castrensi nelle quali le *Desobedientes* sono cresciute –, rifiutando il ruolo predestinato che al suo interno spetta a ciascun membro. Rispetto alla presenza minoritaria di uomini all'interno dell'associazione, per lo meno nelle fasi iniziali, Verónica Estay Stange (2024: 113) fa quindi notare la «complejidad suplementaria» che presuppone per un uomo andare contro il sistema di cui fa parte e in cui occupa una posizione privilegiata; per la stessa ragione, nel caso dei *Desobedientes* la rottura non assume certamente un carattere meno radicale, anzi si può definire «incluso más sorprendente».

Una seconda spiegazione invece, indipendentemente dal sesso dei membri dell'associazione e dei familiari coinvolti, lega la disobbedienza al femminismo in quanto essa comporta la messa in discussione di quella che in psicologia si chiama 'funzione paterna' (Estay Stange, 2024: 113). Come spiegato dalla psicologa Adriana Taboada:

¹⁴ L'espressione fa riferimento al colore dei fazzoletti – *pañuelos* in spagnolo – utilizzati come simbolo della lotta femminista in Argentina, che sono appunto di colore verde.

La función paterna pone límites a la omnipotencia infantil permitiendo la alteridad, regulando los intercambios en las relaciones humanas. A partir de la inscripción de la ley y la prohibición, se posibilita la diferencia entre el bien y el mal, la aparición de la culpa, la capacidad de responder por los propios actos (Taboada, 2020: 42).

Ci si chiede quindi quale possa essere il risultato di tale funzione paterna nel caso di responsabili di crimini contro l'umanità, all'interno delle famiglie ma non solo. Estay Stange e Bartalini (2020: 22) avanzano l'ipotesi che la stessa violenza dittatoriale supponga una *falla* nella funzione paterna esercitata dallo Stato: tra il 1976 e il 1983 in Argentina è lo Stato, responsabile in linea teorica – come il padre all'interno della famiglia – di fissare dei limiti al comportamento dei cittadini e di definire ciò che è conforme alla legge, a permettere il dispiegarsi di una scia di violenze, torture, uccisioni e sparizioni, fino a confondere il limite tra legalità e criminalità e costruendo deliberatamente una zona grigia nella quale muoversi, la stessa zona grigia in cui si trovano i *desaparecidos*¹⁵. La disobbedienza delle figlie nei confronti dei padri-repressori ricorda quindi quella dei sovversivi – o meglio, *delle sovversive* – nei confronti della Patria: «la desobediencia constituye un gesto transversal que, convocando la etimología misma (el latín *pater*) va del *padre* a la *patria*», spiega Verónica Estay Stange (2024: 113). In questo modo, una preoccupante analogia si profila all'orizzonte: le donne vittime dell'ultima dittatura civico-militare sono state considerate doppiamente colpevoli, ed hanno per questo sofferto un doppio castigo – «por militantes y por transgredir el orden machista establecido» (Furió, 2020: 50) – allo stesso modo in cui, come ricordato da Peller (2021: 10), tra le mura domestiche le figlie femmine sono doppiamente subordinate – in quanto donne e in quanto figlie. Se dallo Stato si assiste a una regressione in termini di giustizia, ecco spiegato l'emergere di queste figlie disobbedienti che, prima all'interno della propria famiglia e poi collettivamente, rifiutano il mandato di silenzio marcando «los límites de una función paterna que no puede conjugarse con la crueldad: ambas son excluyentes» (Dopazo, 2020: 54).

La rottura del mandato è effettivamente possibile e tuttavia, come già evidenziato, porta all'esclusione familiare: alla rottura di questi vincoli genealogici, le *Desobedientes* rispondono con l'istituzione di altri legami, non

¹⁵ Il generale Jorge Rafael Videla, a capo della prima giunta militare che rovesciò il governo democratico, così si espresse in un'occasione riferendosi alle sorti delle persone scomparse: «[F]rente al desaparecido en tanto esté como tal, es una incógnita, [...] mientras sea desaparecido no puede tener tratamiento especial, porque no tiene entidad. No está muerto ni vivo... está desaparecido», (Videla, 1979, come citato in Caraballo, Charlier e Garulli, 1996).

di sangue ma non per questo meno potenti, che costituiscono una base d'appoggio fondamentale per la lotta portata avanti dai membri del gruppo. Come già ricordato anteriormente, il o la *Desobediente* inizia la costruzione della propria identità a partire dal rifiuto dei valori vigenti all'interno del nucleo familiare per poi costruire un'etica conforme ai valori che si reputano indispensabili: in un percorso di questo tipo l'esistenza di «modelos identificatorios» ai quali appoggiarsi – organizzazioni di diritti umani o gruppi femministi, ad esempio – è fondamentale, al fine di transitare il «complejo, difícil y doloroso proceso psíquico que va desde la *desafiliación* de la “familia militar” a la *refiliación* a espacios alternativos» (Basile, 2020: 133). Durante questo processo, sono ancora una volta un gruppo di donne – di Madri e di Nonne – ad indicare loro il cammino, costituendo un importantissimo pilastro di appoggio per le figlie e i figli disobbedienti dei repressori. Secondo Peller (2021: 18) si vengono in questo modo a configurare delle 'genealogie femminili', la cui costruzione può essere interpretata come una forma di resistenza al discorso patriarcale castrense e che rimettono a una pratica del femminismo italiano degli anni '70 e '80, l'affidamento: tale pratica prevedeva l'instaurarsi di «una relación de confianza, una alianza entre una mujer que deseaba y una mujer que poseía cierto saber y podía ayudarla a lograr lo que quería». Di fronte a una parentela non desiderabile né desiderata, le *Desobedientes* scelgono la famiglia di cui vogliono fare parte, una famiglia dove «[l]a justicia y los derechos humanos son sus padres simbólicos, cuando la ley del padre biológico, y del Estado para el cual trabaja, se ha vuelto insostenible» (Estay Stange, 2018: 209).

È possibile infine rintracciare un legame che unisce *Desobedientes* e femminismo a un livello ancora più profondo: come evidenziato dalla stessa Estay Stange (2024: 107) infatti, «los vínculos existentes entre desobediencia y feminismo no [son] solo genealógicos, causales o de concomitancia, sino propiamente estructurales», nella misura in cui in entrambi i casi l'esistenza stessa del movimento si costruisce a partire da un passaggio dalla dimensione personale a quella collettiva, e dunque, politica. La disobbedienza ha pertanto avuto origine – come il femminismo – dalla condivisione di esperienze intime che di norma appartengono alla sfera personale e familiare, a partire dalla decisione di un gruppo di donne di rompere il patto di silenzio tacitamente concordato dai repressori molti anni fa.

Come reso evidente già dai tempi della dittatura dai *pañuelos blancos*.¹⁶

¹⁶ Il *pañuelo blanco* – originariamente costituito dai pannolini di tela dei propri figli – venne usato dalle Madri dei *desaparecidos* come simbolo di riconoscimento ed è nel tempo diventato il simbolo della lotta per i diritti umani in Argentina.

delle *Madres e Abuelas de Plaza de Mayo* e in tempi più recenti dai *pañuelos verdes* femministi, fino ad arrivare alle *Historias Desobedientes* di oggi, la Storia – con maiuscola – ci dimostra il bisogno che la società ha di donne che sfidano l'autorità e il discorso egemonico che da essa proviene, donne che non hanno paura di alzare la voce e chiedere a gran voce «¿donde están?», che scendono in piazza a manifestare perché «somos el grito de las que ya no tienen voz» – come le Madri, le Nonne e le varie associazioni di diritti umani sono la voce dei 30.000 *desaparecidos* a cui la voce è stata tolta – donne, in una sola parola, *disobbedienti*.

5. Conclusioni

La presa di distanza proveniente dai membri disobbedienti delle famiglie militari ha reso evidente un fatto di una potenza inedita: i familiari dei repressori, contro qualsiasi pronostico che li vedeva seguire le orme ideologiche dei genitori, ripudiano le azioni da loro commesse per schierarsi a favore di *Memoria, Verdad y Justicia*.

Si è visto come, iniziando un lavoro di militanza, molti di loro sono riusciti a esorcizzare la colpa e la vergogna provocate dal sapersi figlio, nipote o familiare di persone capaci di commettere i peggiori crimini esistenti, quelli contro l'umanità. A tal fine, è stato possibile ripercorrere il processo di allontanamento dai valori e dalle logiche familiari necessario per arrivare alla formazione di una nuova etica personale. Come testimoniato da Analía Kalinec e Verónica Estay Stange, la costruzione di un'identità propria risulta estremamente complessa in soggetti caratterizzati da una scissione interiore insanabile: affetto o etica, papà amorevole o feroce repressore, bambino di ieri o cittadino di oggi. Nonostante il dolore derivante da questo processo, i *Desobedientes* mostrano la necessità imperiosa di rifiutare un'eredità che non si è disposti a continuare a trasmettere alle generazioni successive insieme al trauma che essa comporta. In conseguenza della rottura dei vincoli genealogici, i membri dell'associazione hanno trovato altrove l'appoggio di cui avevano bisogno: è stato in particolare analizzato il legame che intercorre tra disobbedienza e femminismo, in virtù di battaglie condivise – quella contro il patriarcato fra tutte – e degli stessi presupposti strutturali rintracciabili dietro entrambi i movimenti.

«El parentesco, lo sabemos, puede ser muchas cosas. Ni herencia, ni destino, ni verdad revelada ni condena. El parentesco también puede ser una pregunta abierta, una proyección del futuro que transforma la historia» (Badaró e Bruzzone, 2014). I membri di *Historias Desobedientes* hanno fornito

una risposta inedita al dilemma posto dal legame di sangue con i repressori, andando ad aggiungere il pezzo mancante al panorama della postmemoria e dimostrando che sì, è possibile cambiare la propria storia, e attraverso essa, la Storia.

Bibliografía

- Arenes, C. & Pikielny, A. (2016), *Hijos de los 70. Historias de una generación que heredó la tragedia argentina*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Badaró, M. & Bruzzone, F. (2014, 23 aprile), La herencia de la dictadura. Hijos de represores: 30 mil quilombos, *Revista Anfibia*, <<https://www.revistaanfibia.com/hijos-de-represores-30-mil-quilombos/>>.
- Bartalini, C. (ed.) et al. (2018), *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, Buenos Aires: Marea.
- Bartalini, C. (ed.) et al. (2020), *Nosotrxs, Historias Desobedientes*, Buenos Aires: Ediciones AMP.
- Basile, T. (2020), Padres perpetradores. Perspectivas desde los hijos e hijas de represores en Argentina, *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 15, 127-157.
- Caraballo, L., Charlier N. & Garulli, L. (1996), *La Dictadura (1976-1983). Testimonios y documentos*, Oficina de Publicaciones del CBC – UBA, Buenos Aires.
- Colectivo Historias Desobedientes (2018), Manifiesto. In Bartalini, C. (ed.) *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, Buenos Aires: Marea, 9-14.
- Colectivo Historias Desobedientes (2020), Breve historia de la desobediencia. In Bartalini, C. (ed.) *Nosotrxs, Historias Desobedientes*, Buenos Aires: Ediciones AMP, 11-18.
- Dopazo, M. (2020), Más allá de un padre. In Bartalini, C. (ed.) *Nosotrxs, Historias Desobedientes*, Buenos Aires: Ediciones AMP, 52-55.
- Estay Stange, V. & Bartalini, C. (2020), Prefacio. Torcer la mano al destino. In Bartalini, C. (ed.) *Nosotrxs, Historias Desobedientes*, Buenos Aires: Ediciones AMP, 19-35.
- Estay Stange, V. (2018), Posfacio. El desgarró en la palabra. In Bartalini, C. (ed.) *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, Buenos Aires: Marea, 189-221.
- Estay Stange, V. (2023), *La resaca de la memoria*, Santiago de Chile: LOM Ediciones.
- Estay Stange, V. (2024), La desobediencia en femenino: por la memoria, la verdad y la justicia, *A Contracorriente: Una Revista De Estudios Latinoamericanos*, 21(2), 105-126.
- Furió, L. (2020), Deconstruyendo el patriarcado. In Bartalini, C. (ed.) *Nosotrxs, Historias Desobedientes*, Buenos Aires: Ediciones AMP, 48-51.
- Guglielmucci, A. (2020), Historias Desobedientes. Memorias de hijos y nie-

- tos de perpetradores de crímenes de lesa humanidad en Argentina, *Revista Colombiana de Antropología*, 56(1), 15-44.
- Kalinec, A. (2018a), De Colita de Algodón, Obediencia Debida y otras cuestiones. In Bartalini, C. (ed.) *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, Buenos Aires: Marea, 31-34.
- Kalinec, A. (2018b), Soy maestra y tengo faltas de ortografía. In Bartalini, C. (ed.) *Escritos Desobedientes. Historias de hijas, hijos y familiares de genocidas por la memoria, la verdad y la justicia*, Buenos Aires: Marea, 34-38.
- Kalinec, A. (2021), *Llevaré su nombre. La hija desobediente de un genocida*, Buenos Aires: Marea.
- Lipis, G. (2019), *No lo perdono. El testimonio de Erika Lederer, hija de un médico obstetra genocida*, Buenos Aires: Planeta, [edición Kindle].
- Llonto, P. (2020), Las leyes que faltan. In Bartalini, C. (ed.) *Nosotrxxs, Historias Desobedientes*, Buenos Aires: Ediciones AMP, 61-66.
- Mannarino, J. M. (2017, 12 maggio), Mariana, la hija de Etchecolatz. Marché contra mi padre genocida, *Revista Anfibia*, <<https://www.revistaanfibia.com/marche-contra-mi-padre-genocida/>>.
- Peller, M. (2021), El género de la desobediencia: resistencias al legado familiar en las hijas de represores en Argentina, *Cuadernos del CILHA*, 34, 1-26.
- Pinedo, J. (2021, 29 agosto), La banalidad del padre, *El Cobete a la Luna*, <<https://www.elcohetalaluna.com/la-banalidad-del-padre/>>.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed., [versión 23.7 en línea]. <<https://dle.rae.es>> [02/10/2024].
- Sánchez, K.J. (2017, 2 noviembre), Somos hijas de genocidas. Es muy fuerte decirlo así pero es la verdad, *El Salto Diario*, <<https://www.elsaltodiario.com/zero-gradus/romper-el-pacto-de-silencio-hijas-de-genocidas-argentinos-por-la-memoria-la-verdad-y-la-justicia>>.
- Taboada, A. (2020), El recorrido de la verdad. In Bartalini, C. (ed.) *Nosotrxxs, Historias Desobedientes*, Buenos Aires: Ediciones AMP, 41-47.
- Filmografía e sitografía
- Dores, A. (2018), *La hija indigna* [Documentario], ENERC.
- Canal UNTREF (2023, 16 agosto). *Presentación del libro “La resaca de la memoria”* [Video]. Youtube. <<https://www.youtube.com/watch?v=Eqn7bNK-ZpM>>.

RAFFAELLA MIGOTTO PEROZZI

*Per uno studio socioeducativo delle povertà.
Nuovi modelli educativi da Danilo Dolci a Nicolò Govoni*

ABSTRACT

La parola povertà corrisponde alla definizione di stato di indigenza consistente in un livello di reddito troppo basso per permettere la soddisfazione di bisogni fondamentali in termini di mercato. La matrice di povertà, in realtà, non è più soltanto di carattere economico, perché abita in ogni ambito della vita sociale, costituendo un insieme di carenze che accomuna ceti e classi sociali che pur hanno diversa capacità di reddito. Secondo uno studio della Fondazione per la Promozione Sociale del Censis oggi si assiste ad una “povertà sommersa”, di tipo orizzontale, che invidia le persone nel baratro della mancanza di affettività, o della perdita del sentimento di appartenenza ad una collettività, con la conseguente crisi identitaria. Oggi la povertà è indefinibile, si confonde con l’angoscia, la solitudine. Ci sono molte scuole che parlano di pauperismo, di marginalità, di emarginazione, di precarietà, di alienazione e di deprivazione di poter sviluppare le proprie capacità, ma tutte concordano con il fatto che, la relazione della collettività con i suoi poveri, è una questione formale costitutiva della società, ovvero ci dice di che tipo di società si tratta, umana o disumana. Si effettuerà un percorso storico sociale per comprendere che la povertà economica non è una colpa individuale; perciò, bisogna uscire da quel sentimento di vergogna che prova chi si lascia convincere di ciò. Si effettuerà uno zoom sulla povertà educativa, che include la mancanza di risorse economiche, e che è alla base della formazione delle disuguaglianze di partenza che, se non intercettate e compensate da lungimiranti politiche socioeducative, non solo si cristallizza, ma diventa peggiorativa, delle tante vite già di per sé vulnerabili. Attraverso uno studio comparativo di due pensatori liberi, appartenenti a diverse epoche storiche, si comprenderà che, attraverso un grande impegno e un saper fare respirare la propria immaginazione, si può cambiare il mondo e si possono eliminare le disuguaglianze a partire dall’educazione, riuscendo a realizzare ciò che Paulo Freire definì “L’inedito possibile”.

The word poverty corresponds to the definition of a state of poverty consisting of a level of income too low to allow the satisfaction of basic needs in terms of the market. The matrix of

poverty, in reality, is no longer only of an economic nature, because it dwells in every area of social life, constituting a set of deficiencies that unite social classes and classes that have different income capacities. According to a study of the Foundation for the Social Promotion of CENSIS today we are witnessing a poverty submerged, of a horizontal type, that sends people into the abyss of lack of affection, or the loss of the feeling of belonging to a community, with the consequent identity crisis. Today poverty is indefinable, it is confused with anguish, loneliness. There are many schools that speak of pauperism, marginality, marginalization, precariousness, alienation and deprivation to be able to develop their own abilities, but all agree with the fact that the relationship of the community with its poor, is a formal constitutive issue of society, which tells us what kind of society it is, human or inhuman. A social historical journey will be made to understand that economic poverty is not an individual fault; therefore, we must get out of that feeling of shame that those who let themselves be convinced of this. There will be a zoom on educational poverty, which includes the lack of economic resources, and which is the basis of the formation of inequalities that, if not intercepted and compensated by farsighted socio-educational policies, not only crystallizes, but it becomes pejorative, of the many lives already vulnerable in itself. Through a comparative study of two free thinkers, belonging to different historical eras, we will understand that, through a great commitment and a know how to breathe their imagination, you can change the world and you can eliminate inequalities starting from education, succeeding in achieving what Paulo Freire called "The unprecedented possible".

PAROLE CHIAVE: Povertà, Povertà educative, Diseguaglianze, Educazione, Persone al centro.

KEYWORDS: Poverty, Educational poverty, Inequality, Education, People at the center.

Nelle condizioni socio-economiche del mondo attuale, la scienza dell'educazione non può non occuparsi della povertà. La povertà è definita dall'Enciclopedia Treccani come uno “*Stato di indigenza consistente in un livello di reddito troppo basso per permettere la soddisfazione di bisogni fondamentali in termini di mercato, nonché in una inadeguata disponibilità di beni e servizi di ordine sociale, politico e culturale*”. La matrice della povertà non è più soltanto di carattere economico, perché è presente in diversi ambiti della vita sociale, costituendo un insieme di disagi che accomunano ceti e classi sociali con diversi livelli di reddito. Secondo uno studio della Fondazione per la Promozione Sociale del Censis oggi si assiste ad una “*povertà sommersa*”, una povertà di tipo orizzontale, con una diversificazione dei possibili meccanismi di emarginazione. Oggi la povertà è particolarmente visibile nella sanità, nei servizi sociali, nelle istituzioni e non è sempre facilmente identificabile, è impalpabile, si sente nell'aria, ma a volte non si riesce a definire. Si confonde con l'angoscia o disperazione, con il disservizio o con la solitudine. Il tema che riguarda la condizione di povertà ha aperto un dibattito molto acceso e opposte scuole utilizzano concetti come: pauperismo, marginalità o emarginazione, precarietà, alienazione e deprivazione di poter sviluppare le proprie capacità, ma tutte concordano con il fatto che la relazione della collettività con i suoi poveri è una funzione formale costitutiva della società stessa. Rivela se si tratta di una società umana o disumana, che sia in grado di desiderare o immaginare ciò che Paulo Freire definì “*inedito possibile*” (Catarci, 2016).

A partire dalle teorie sociologiche sulle disuguaglianze sociali, sulla stratificazione e analisi delle classi sociali, è stato condotto uno studio economico sul passaggio dal sogno di trasformarsi da fattorini a multimiliardari in un'ottica di realizzazione del sé soltanto su base del potere economico, perciò del valore del denaro non più come necessità che libera dalla necessità (Auden, 1974), bensì come capitale da accumulare a dismisura e in modo indiscriminato. Il tema della povertà economica risulta il cappello di altri disagi a cascata, come il disinteresse generalizzato verso tutto ciò che non ha fini utilitaristici, che porta all'apatia verso la conoscenza, di sé stessi e del mondo. Tale definizione ci porta ad affermare che si perpetua una condizione di vita molto lontana dalla dignità degli esseri umani secondo l'art. 25 della Dichiarazione dei Diritti Umani del 1948. Secondo Jason Hickel (Hickel, 2017. 246, 247, 248, 249.) si riscontra che organizzazioni occidentali no-profit cercano di contrastare gli effetti negativi di un paradigma individualistico che verte alla massima ricchezza a breve termine con la minima spesa. Tuttavia, tali iniziative o donazioni restano spesso un abbaglio dal sapore paternalistico, che inizia e finisce con la sola assistenza. Altre volte sono giochi d'illusionismo, in una teatralità a prova di Oscar per

eludere accuse o dissensi pericolosi che potrebbero inficiare gli interessi di lucro di pochi. Henry David Thoreau (filosofo, scrittore e poeta statunitense 1817-1862) scriveva che molte delle persone che dedicano tempo e denaro ai bisognosi sono le stesse il cui stile di vita genera quella miseria che si sforzano invano di alleviare (Veblen, 1949). Studi a carattere scientifico (Giorgi, 2022; Morlicchio, 2022; Soss, Richard, Fording, Schram, 2011) dimostrano che si è verificato un cambiamento, che ha visto la privatizzazione di tutto, politiche sociali incluse, con una non partecipazione e un non coinvolgimento responsabile da parte dei cittadini che non sono più pronti o motivati a far valere i propri diritti, perché schiacciati da politiche che gestiscono piuttosto che interrogare. Ne consegue un soggettivismo e un individualismo che di fatto comporta l'isolamento più o meno consapevole delle persone, soprattutto dalla consapevolezza dell'autorialità nel raggiungimento dei diritti. Una perdita del sentimento politico con un generalizzato disinteresse verso la percezione dell'altro, nonché verso tutto ciò che attaglia il genere umano. Spesso nei mass media si crea un immaginario che sposta l'uguaglianza dei diritti verso l'uguaglianza nel benessere, inculca aspirazioni sempre più alte. Uguaglianza sì, ma con chi è sopra di noi. Si elimina in questo modo la coscienza della povertà generando tra l'altro un disgusto generalizzato verso di essa, una repulsione, nonché uno scollamento, un evitamento dalla propria condizione di povertà, che invece aiuterebbe a chiedersi come potersi realmente riscattare. Politiche mediatiche che mirano a separare, promuovendo la convinzione del vinci se arrivi primo; perciò, l'altro rappresenta il nostro peggior nemico, realizzando appieno ciò che asseriva Hobbes nel 1642 (Hobbes, 2005), quando affermava *Homo homini lupus*. Tale studio descriverà i vari periodi storici ed economici, per capire come si è arrivati al governo della povertà. Sono state analizzate le *policy* del welfare, della decentralizzazione dei servizi sociali e della depolitizzazione degli interventi a sostegno; quali fattori incidono sulla condizione di povertà e sentimento di impotenza verso un cambiamento, e quali fattori possono contribuire a far riaccendere la fiamma necessaria della speranza, tentando di sensibilizzare il pensiero sul termine di povertà, relativa alla mancanza del raggiungimento dei bisogni essenziali e capire che, se si modifica la natura di questi bisogni, allora cambia anche il concetto di povertà. Ambire a tenori di vita sempre più alti porta inevitabilmente a proiettarci, come scrive Merton, in un'ottica di *deprivazione relativa*, esplorando questo concetto nel contesto della teoria della devianza connessa alla disuguaglianza sociale (Merton, 2000). Ne consegue che la perdita del proprio tempo per l'inseguimento di acquisti o beni accessori in realtà non fa altro che impoverire l'essere umano, allontanando la consapevolezza del poter

spendere il tempo per attivare processi di apprendimento per realizzare le opportunità di crescita. L'essere umano, sommerso dalla nuova religione del miglioramento a dismisura delle proprie condizioni di vita si è trasformato in un iper- consumatore. In qualche modo riesce a trionfare nel suo intento ma, paradossalmente il senso di felicità che ne dovrebbe scaturire, si rivela un *"piacere ferito"* (Lipovetsky, 2007). Quel senso di potenza che si percepisce all'acquisto di beni e merci, sfuma, accompagnato da un timore della solitudine e di non avere più il tempo per occuparsi di ciò che ci piace o anche semplicemente potere frequentare le persone che si amano. Quando gli esseri umani si sentono insoddisfatti o infelici, lo sono perché delusi dagli altri, non dagli oggetti. Anche per quanto riguarda il piacere, secondo il filosofo Gilles Lipovetsky (2007, p. 72), *"abbiamo una società che sembra avere un'aurea molto sessualizzata e sensualizzata, sembra tutto volgere al piacere e proprio come il liberalismo economico produce una nuova povertà, così il liberalismo sessuale genera un neo-pauperismo sia libidico, sia affettivo. In auge il super man che vive nel ricatto dell'erezione permanente, nella tirannia del genitale, tra gli atleti della libido, in uno zapping di cuori, nel diktat della quantità"*. Esseri umani costretti a lavorare indefessamente, spesso obbligati a svolgere contemporaneamente due o tre attività e in questo modo il tempo sembra scorrere sotto i piedi, scivola via inesorabile. Invece è proprio il riuscire a stare fermi, e riflettere su ciò che si desidera veramente e si tenta di valutare le azioni da intraprendere, si può riuscire a vivere nel tempo *Kairologico*, il tempo nel quale si colgono le opportunità che la vita offre. La dimensione temporale influenza la vita emotiva degli esseri umani (Russo, Valera, 2015), che non hanno più tempo per pensare, per riflettere. Anche i luoghi che si frequentano formano la nostra interiorità, a partire dagli ambienti dove si lavora. Il nuovo modo di concepire il tempo e il lavoro, verte sempre più sulla velocità e sulla flessibilità, un essere umano sveltissimo e pronto ai cambiamenti, nonché al rischio. Fine del lavoro a lungo termine, via ai contratti occasionali, oggi le aziende si suddividono in tante piccole imprese, snelle, reti mobili, come ad esempio le agenzie di impiego. C'è una grande confusione, promozioni e licenziamenti non più basati su regole chiare e costanti. Aziende flessibili in un arcipelago di attività collegate, il tutto alla velocità della luce. In questo modo il nostro carattere, che è rappresentato dai tratti della nostra esperienza emotiva, diventa ibrido in un turbinio di discontinuità permanente. Ci si sente persi e a volte il conservatorismo che venera il passato è proprio il figlio di chi sente una mancanza di coerenza nella propria vita. La fedeltà si sviluppa all'interno di un ambito dove vi è un impegno reciproco per raggiungere un obiettivo a lungo termine e come si fa in un'economia che ruota attorno al breve periodo, in una realtà dove le aziende vengono de-

localizzate e ristrutturare di continuo (Sennet, 2022). Se la società si concentra sul presente, come possiamo decidere quali delle nostre caratteristiche o peculiarità meritano di essere conservate? Come possiamo scegliere di attendere per la soddisfazione di uno scopo futuro se tutto si basa sul *mordi e fuggi*? Emerge un ribaltamento dei mezzi e dei fini con il predominio dei primi sui secondi. A rimetterci è il nostro tessuto relazionale, perché chiaramente esiste un principio di autoconservazione dell'idea che abbiamo di noi. Cioè, la tendenza non sarà quella di pensare che non valiamo perché ogni giorno ricominciamo da capo, bensì tenderemo a convincerci che gli altri non contano proprio nulla, ciò che conta sono i risultati che riusciamo a raggiungere durante la giornata. Perciò da una parte si sviluppa l'idea del super-eroe, di pensarsi come Superman o Wonderwoman di mattina e dall'altra ad ogni fine giornata saremo di nuovo falliti. Esistono povertà che inviano le persone nel baratro dell'anaffettività, nella perdita del sentimento di appartenenza ad una collettività, dove oziano scomode ma stabili le incomprendimenti. Si esercita pressione sui doveri, come il dovere di produrre, di lavorare, di rispettare le norme, ma George Simmel (Simmel, Iorio, 2011) spiega che l'essere umano può farlo se si parte da un diritto, poiché altrimenti perché dovrebbe? Quando l'individuo è riconosciuto in quanto essere umano, ha il dovere di restituire l'umanità. L'umanità include il dovere di essere umani. La società è un insieme di esseri umani in una reciprocità, ovvero esseri autorizzati all'interazione, perciò con vincoli morali, giuridici e il dovere è soltanto una conseguenza logica dello stare insieme. I sentimenti di amore, compassione, magnanimità sono diritti e l'essere umano ha il dovere di restituirli. La persona dovrebbe percepirsi attore in una collettività, e non un oggetto depresso al raggiungimento di obiettivi dettati dall'alto.

Come scrisse Ribka Sibhatu: *“Più conosci il passato, più capisci il presente, più progetti il futuro”* (Ongini, 2019, p.28). Paul Ricoeur: *“La storia della mia vita è un segmento della storia di altre vite umane, ad iniziare da quella dei miei genitori, e, perché no, dei miei avversari?”* (Ricoeur, 1997, p. 67). Spesso affrontiamo le persone invece di incontrare i loro volti e l'incontro consiste nell'andare in aiuto alla debolezza, all'interno di una relazione che non ci è nota all'inizio. Emmanuel Lévinas spiega che, quando si incontra il volto di un'altra persona ci si rende conto che il mondo ci appartiene nella misura in cui lo possiamo condividere con l'altro (Lévinas, 1987). La sensazione di abitare il mondo si percepisce nella prossimità, alla portata dello sguardo, di un gesto di complicità o di aggressività, di accoglienza o di rifiuto. Mai come adesso, in un mondo globalizzato, senza confini e con milioni di persone che si spostano per cercare di rimanere in vita o semplicemente per il comune

desiderio di riuscire a farcela nella vita, è urgente la frase scritta da Simone Weil: “*Abbiamo la necessità di essere radicati nell’assenza di luogo, per potere avere realmente la misura del mondo*” (Weil, 2012, p. 127). Questa preziosa frase aiuta le persone a comprendere di essere tutte in mobilità, in una permanente condizione sospesa tra esilio e peregrinazione; le esistenze sono caratterizzate da momenti sorprendenti, da rotture, da ricongiungimenti, da cambi di rotta, da cambi di mestiere, di professioni, da cambi di idee e di stili, fatte di trasferimenti in luoghi lontani da dove si è nati, da ricerche, dal desiderio di scoperta, in percorsi mai uguali. Quindi siamo tutti stranieri e costantemente in viaggio. Un’educazione alla comune umanità che ci ricorda sempre, come scrive Camus (1948), che siamo nate *a metà strada tra la miseria e il sole*: la miseria ci ricorda che non tutto è bene; perciò, è importante pensare, riflettere e il sole ci insegna che la storia non è tutto, compresa la storia della nostra vita fino ad ora, ci aiuta a capire che si può sempre cambiare e che si possono fare esperienze diverse. L’educazione dovrebbe diventare la nostra stabile dimora (Giosi, 2019). Vi è una fitta rete di chi opera nelle politiche scolastiche che influenzano la materia educativa, che a sua volta invia enormi echi e rimandi nelle dinamiche dello sviluppo economico e politico della società. La scuola è il centro delle sfide per promuovere inclusione, sviluppo e istruzione e per riuscire a proteggersi. Lévis-Strauss (1955), ci parla dello sguardo da lontano indispensabile per riuscire a superare l’assolutezza e l’esclusività della nostra cultura di appartenenza, riuscendo così a riconoscere il relativismo culturale e delegittimando il razzismo. L’alterità è memento, deve inquietare e promuovere altri valori, altre possibilità di sé (Levis-Strauss, 2015). Come scrisse Gianni Rodari (2020), dobbiamo diventare creature alate, proprio come nell’Orlando furioso di Ariosto, dove vi è l’ippogrifo (incrocio tra un cavallo e un grifone, esempio di coppia di opposti, di nemici naturali) che portò Astolfo sulla luna a recuperare il senno perduto per amore di Orlando. Dobbiamo apprendere ad auscultare, proprio come fa un medico quando ascolta il suono degli organi interni, come fosse un lavoro archeologico dell’anima, che rinvia parti della nostra interiorità (Ongini, 2019). Italo Calvino (1988) ci esorta alla *consistenza*, a sviluppare un pensiero in grado di unire, perché abbiamo imparato a vedere il mondo in maniera discreta, come nella matematica, che c’è la quantità discreta, cioè che si compone di parti separate (Di Biasio, 2023). La speranza e l’utopia sono elementi essenziali dell’agire umano, Ernst Bloch (1954), filosofo tedesco, scrisse dell’importanza di coltivare *utopia concreta* (Bloch, 1954) che sembra un ossimoro ma in realtà noi italiani abbiamo avuto la fortuna di avere Adriano Olivetti che nella città di Ivrea ha saputo magistralmente creare un’azienda famosa in tutto il mondo,

ha saputo realizzare un'azienda da imprenditore illuminato e “*utopista tecnicamente provveduto*”, come lo ha definito il sociologo Franco Ferrarotti (1971), oppure lo psichiatra Franco Basaglia (1968), disse che lavorare per Olivetti significava lavorare nell’ “*utopia della realtà*” (Ongini, 2019, p. 12-13). Studi umanistici che sappiano orientare i bambini e le bambine alla ricerca della libertà, in una concezione di educazione che sia “*problematizzante*” (Freire, 2018) dell'educazione, che è il contrario di quella meccanicistica e depositaria e che serve per liberare le menti e saper essere consapevoli ed avere una voce fuori campo.

L'esempio di Danilo Dolci e di Nicolò Govoni è la buona prassi per lasciare il mondo un luogo migliore di come lo hanno trovato: Danilo Dolci, sociologo, poeta, attivista della non violenza e grande educatore italiano, che ha cercato di riportare al centro della società quell'umanità dispersa e disperata priva di una sua identità, riumanizzando anche il concetto di economia di quella parte d'Italia abbandonata a se stessa, la Sicilia nord-occidentale, costituendo un nuovo modello educativo, la maieutica dolciana, che ha concorso a restituire la voce e i sogni e Nicolò Govoni, giovane italiano originario di Cremona, che a soli venti anni ha deciso di trasferirsi in India come volontario presso un orfanotrofio e nelle zone più povere del mondo, a contatto con l'infanzia sfruttata, abusata e senza possibilità di un futuro dignitoso, ha compreso l'importanza della denuncia delle ingiustizie reiterate dai potenti della terra e dell'assoluta priorità dell'educazione, svolta con un senso di responsabilità genitoriale. Questi nuovi modelli educativi spontaneistici non sono fondati sull'inoculazione di concetti, di specializzazioni scientifiche e teoriche, bensì sono concepiti per avviare un'educazione in grado di far maturare un vero amore verso lo studio, per accrescere una conoscenza in grado di sviluppare un pensiero critico della società che ci circonda e in grado di connetterci gli uni agli altri, in una visione del mondo circolare, dove l'interazione e l'interdipendenza sono impiantate e introiettate all'interno di ogni bambino e bambina.

Nicolò Govoni

Nicolò Govoni è nato a Cremona il 17 marzo 1993, è uno scrittore e attivista per i diritti umani, presidente e direttore esecutivo dell'organizzazione internazionale non-profit *Still I Rise*. Quando parla di sé dice di essere il figlio di uno sbaglio e di un grande amore. Racconta nei suoi libri di essere cresciuto con i nonni che gli hanno insegnato cosa è la compassione e a mangiare la frutta (Govoni, 2015). Dopo una forte delusione d'amore sente

dentro di sé di non volere arrendersi alla rassegnazione che si prova quando il desiderio di amare ed essere amati viene frenato da persone che non sono mai pronte e che si trasformano in fantasmi. Sono persone per le quali non è mai il momento giusto per esserci davvero, siano esse genitori, grandi amori, oppure professori che dovrebbero far sentire ad ogni studente il suo valore. Persone che per un motivo o per l'altro, non riescono proprio a far sentire la loro presenza, il loro affetto e il pericolo è quello che queste assenze si insinuino all'interno di noi trasformandoci a nostra volta in fantasmi, in esseri che concepiscono soltanto l'amore di vapore, i sogni di vapore, le proprie capacità da sviluppare nient'altro che vapore. Nicolò Govoni sente dentro sé stesso che non è giusto rinunciare ai sogni, al desiderio di essere amati e amare, per lui questa rinuncia equivale a non esistere affatto e non accetta la rassegnazione, di chi preferisce un dolore facile, perché conosciuto, piuttosto che una faticosa e impervia vittoria e pensa che *“Si può osservare la vita dal bordocampo o farne parte”* (Govoni, 2018). Nel 2013, all'età di vent'anni, parte per fare la sua prima missione di volontariato in un piccolo villaggio dell'India meridionale, nell'orfanotrofio *Dayan Boy's Home* scegliendo proprio di cominciare dai bambini, che sono le guide ideali per far penetrare tutti e tutte nella bellezza della parola amore, nella sua dimensione più assoluta (Govoni, Geminiani, 2023). I venti bambini ospiti nell'orfanotrofio gli cambiano la vita, gli insegnano che si può sempre rinascere e lo spingono a decidere di restare, scegliendo così una nuova casa e una nuova famiglia. Sono stati i bambini ad insegnargli il significato di vivere senza giudicare, che non significa ignorare le mancanze altrui, ma riconoscerle, accettarle e saper comunicare che nelle imperfezioni c'è una grande bellezza. Fare arrivare il prezioso messaggio che gli altri valgono, semplicemente perché esistono. Si rischia di diventare deboli in ogni ambito dell'esistenza coltivando il risentimento, e invece *“essere veramente forti significa perdonare qualcuno a cui nemmeno dispiace”* (Govoni, 2022, p. 18). Arrivato in India resta spiazzato di fronte alla complessità e grandezza di quello che considerava il 'Terzo Mondo'. Trascorse i primi giorni barricato in camera, sotto una rete antizanzare, in un ambiente che odorava di frutta guasta. All'inizio non comprendeva il perché i bambini non gli saltavano in braccio colmi di gioia, ma ben presto capì che quei pensieri erano tutti i *cliché* rassicuranti promessi da libri e film. Pensava che essere volontario per una grande organizzazione internazionale lo rendesse una sorta di eroe; invece, realizzò che era proprio il colore della sua pelle il simbolo del privilegio, di immeritata ammirazione; perciò, la sua pelle significava anche distanza e separazione. In quanto volontario pensava di avere il diritto di entrare nelle case e trovare le porte spalancate perché 'armato' di entusiasmo, ma capisce

che l'entusiasmo da solo non è un lasciapassare. Durante un'uscita di sera con i bambini dell'orfanotrofio, un vecchio ubriaco lo attaccò e tutti i bambini si infilarono tra l'ubriaco e Nicolò, proteggendolo. Da quel momento capì che si trovava in India per aiutare, non per insegnare, e per imparare, non per cercare conferme. Nel 2014, l'orfanotrofio rischia la chiusura a causa delle nuove norme governative, che richiedevano la delimitazione della struttura, ma Govoni non si arrende e decide di raccogliere fondi per costruire un muro perimetrale intorno all'istituto, salvando così l'orfanotrofio. Pubblica "*Uno*" (Govoni, 2015), un racconto delle vite dei bambini, grazie alla fiducia di una piccola casa editrice. Il libro narra una storia personale, il racconto di un ventenne desideroso di gridare al mondo come, dopo essersi quasi arreso allo status quo, ha trovato il coraggio di vivere davvero. Scrive di sé e di venti orfani sperduti chissà dove in un villaggio, eppure migliaia di lettori si radunano attorno alle sue storie, dapprima con parole d'incoraggiamento, poi contribuendo concretamente, e infine partecipando alla sua Missione, tanto che Govoni li ritiene tutti la sua famiglia. In questo modo, con la partecipazione di tutti, riesce a mandare i bambini dell'orfanotrofio a scuola e tre dei ragazzi più grandi all'università. Nel 2017 autopubblica l'e-book "*Bianco come Dio*", che diventa un caso editoriale che conta oggi quasi 10.000 lettori, per sponsorizzare l'istruzione dei bambini dell'orfanotrofio e per garantire continuità al fondo per l'educazione da lui istituito. Il libro ha un grande successo e viene inserito da Rizzoli nelle proprie edizioni. In questi quattro anni si laurea anche in Giornalismo alla *Symbiosis International University* nella città di Pune, in India. Nel frattempo, Nicolò Govoni inizia a lavorare per testate giornalistiche, quali *BBC*, *South China Morning Post* e *Metropolis Japan*, specializzandosi, a differenza della maggioranza dei giornalisti, nel dare voce a coloro che ne sono privi, agli oppressi, ai dimenticati. L'orfanotrofio prospera e, con la promessa di continuare sempre a sponsorizzare l'educazione dei piccoli, Govoni lascia l'India dopo quattro anni. Lavora in Palestina, e poi nel campo profughi di Samos, in Grecia, dove coordina un programma educativo per bambini rifugiati sfuggiti alla guerra e provenienti dalla Siria, dall'Afghanistan, dall'Iraq, dalla Palestina, dal Kurdistan, dall'Iran, dall'Algeria, dal Congo. Tutto ciò che i bambini gli insegnarono in India, lo dona nel campo di Samos, dove lavora come volontario per l'Ong *Samos Volunteers*, una piccola realtà locale nata per prestare aiuto ai rifugiati appena sbarcati sull'isola greca dell'Egeo, insegnando inglese, matematica e geografia sociale ad una classe di ragazzi di 13 anni. Una delle problematiche maggiori era che i bambini non avevano accesso alla scuola e il 70% della popolazione erano donne e bambini (Cappelletti C., 2020. Video <https://www>

open.online/2020/06/20/nicolo-govoni-27enne-scuole-rifugiati-campismette-esistere/). Da qui l'idea di aprire una scuola e Govoni, insieme ad una ragazza americana improvvisano una classe dove iniziano ad insegnare. Quando non è impegnato in aula distribuisce vestiti ai nuovi arrivati e gestisce un centro dove le famiglie all'interno del campo ricevono supporto psico-sociale. Per le migliaia di profughi che vivono nelle isole greche la situazione è da anni al limite della sopportazione. Negli inferni a cielo aperto costruiti dall'Europa nelle isole di Leros, Chios, Lesbos e Kira ogni giorno è una battaglia per la sopravvivenza. Nel solo campo di Samos, costruito per ospitare 648 richiedenti asilo, i rifugiati sono 6.400, stipati in tende, ripari di fortuna e dimenticati, e Govoni afferma: *“Quando vivi in un luogo che non esiste, come quello di un hotspot, anche tu smetti di esistere”*. Quando era arrivato nel 2018 a Samos, in Grecia, conosce due volontarie sul campo, Giulia Cicoli e Sarah Ruzek. Con loro e sette soci fondatori in Italia, creerà l'organizzazione umanitaria *Still I Rise*, per poi aprire la prima scuola di Emergenza e Riabilitazione per bambini e adolescenti profughi dell'isola, intitolata *Mazí*, che in greco significa “insieme”. In quel luogo buio dove i bambini e le bambine si sentivano nessuno, Govoni crede fermamente che uno studente, un insegnante, un libro e una penna possano cambiare il mondo; è per questo che apre una scuola e un luogo sicuro per i bambini dell'*hotspot*. Sono state offerte lezioni di inglese, matematica, sport e arte, affiancate da diverse attività per lo sviluppo psico-sociale. Nello stesso periodo Nicolò Govoni pubblica un libro dal titolo *“Attraverso i nostri occhi”* (Govoni, 2020) nel quale, gli studenti di *Mazí* si raccontano per la prima volta attraverso le fotografie scattate di nascosto con macchine fotografiche usa e getta e raccontano le loro storie tra paure, sogni, gioie e speranze. Nel 2022 la scuola di *Mazí* chiude in seguito all'apertura di un nuovo *hotspot* che fa diminuire drasticamente il numero di richiedenti asilo a Samos, in quanto le autorità greche impediscono gli sbarchi respingendo in questo modo le persone verso la Turchia. Coloro che frequentavano la scuola di *Mazí* sono riusciti ad essere integrati nella scuola greca grazie alla preparazione e al sostegno di SIR. Nello stesso periodo Govoni scrive *“Il dizionario dell'anima”* (Govoni, 2020), un libro che richiama ad un viaggio dell'anima attraverso alcune parole ad essa più care. Dopo la scuola di Emergenza e Riabilitazione *Mazí* Nicolò Govoni e il suo gruppo decidono di avviare dei procedimenti penali contro le autorità del campo, sia in Grecia che attraverso la procura di Roma, per denunciare le condizioni di vita dell'*hotspot*. Dopo alcune interrogazioni parlamentari ricevono una risposta positiva dalla Corte Europea dei diritti dell'uomo per il ricollocamento immediato di alcuni minori non accompagnati, che frequentavano la scuola e che erano stati spo-

stati senza motivazione. Le condizioni atroci e disumane del campo porteranno l'attivista a scrivere il suo secondo libro, intitolato “*Se fosse tuo figlio*” (Govoni, 2019), pubblicato da Rizzoli, dove denuncia tutti i soprusi perpetrati dalle autorità greche nei confronti dei profughi. Tutti i proventi del libro sono stati destinati al finanziamento di una nuova scuola in Turchia. Le tante difficoltà con le autorità locali spinsero Nicolò Govoni e la volontaria, Giulia Cicoli, a staccarsi dal gruppo con cui operavano e aprire *Still I Rise*, operando in modo slegato dalle dinamiche della trama fitta di finanziamenti europei e delle Nazioni Unite, per potere operare finalmente in modo giusto. Rifiutano i finanziamenti di governi, organizzazioni sovranazionali e multinazionali che non ritengono in linea con il loro codice etico. Un nome, quello di *Still I Rise*, ispirato all'opera della scrittrice afroamericana Maya Angelou e al suo spirito di resilienza:

“*You may shoot me with your words, You may cut me with your eyes, You may kill me with your batefulness, But still, like air, I'll rise*” (Angelou, 1978, p. 12).

Sul finire del 2019 e per tutto il corso del 2020 e 2021, inizia il piano di espansione di *Still I Rise*, grazie ai fondi raccolti con la vendita dei libri di Govoni, nonché attraverso il sostegno delle molteplici piccole donazioni da parte dei tanti privati che seguono con interesse e coinvolgimento le sue imprese. Apre Scuole di Emergenza e Riabilitazione in Turchia, in Siria, nello Yemen e nella Repubblica Democratica del Congo e Scuole Internazionali in Kenya e in Colombia. In fase progettuale vi è l'obiettivo di aprire una Scuola Internazionale anche in Italia. *Still I Rise* è la prima organizzazione al mondo a offrire, gratis, il Baccalaureato Internazionale ai profughi (International *Baccalaureate* IB). È un'organizzazione senza scopo di lucro che collabora con le scuole, i governi e le organizzazioni internazionali per sviluppare stimolanti programmi di educazione internazionale e con un sistema di valutazioni molto rigoroso. I percorsi *IB* sono tra i più rinomati e costosi del mondo, solitamente frequentati dai figli di diplomatici, politici e imprenditori di alto livello e accessibile solo allo 0,1% dei bambini in età scolare.

Still i Rise riesce così a democratizzare l'istruzione d'élite e creare una classe dirigente futura migliore di quella attuale. Una vera rivoluzione educativa, trasformando i bambini e le bambine da riceventi di aiuto ad agenti di cambiamento. Il 2020 è stato un anno difficile a causa della pandemia COVID- 19 e nel giro di poche settimane, le scuole in Grecia e in Turchia sono state costrette a chiudere. Quest'ultima, soprattutto, è stata un colpo durissimo perché aperta per diventare la prima Scuola Internazionale per bambini profughi del mondo. Perciò *Still I Rise* rischiava di crollare, nonostante ciò, sono riusciti a trasformare le strutture in centri per la distribu-

zione di cibo, vestiti e kit medico-sanitari per la prevenzione del virus. Nello stesso periodo *Still I Rise* sviluppa e lancia un programma di *e-learning* attraverso il quale riesce a condividere le risorse e i modelli sviluppati sul campo anche con migliaia di studenti italiani. Nonostante la paura del momento, il gruppo di *Still I Rise* si rilancia, rivolgendo l'attenzione ai luoghi dove operare poteva essere possibile e iniziando a lavorare all'apertura di una nuova scuola in un momento in cui molte realtà licenziavano, loro aprono le assunzioni. Nel 2020 la fiducia dei donatori di *Still I Rise* è cresciuta senza precedenti, permettendo di raccogliere 1.183.596,00 €, un'incredibile crescita di quasi il 100% rispetto al 2019 riuscendo ad utilizzare più del 92% delle donazioni ricevute per i programmi e le attività, meno del 5% per la raccolta fondi e solo l'1% per i costi di gestione, tanto che *Still I Rise* è una delle organizzazioni più etiche, trasparenti ed efficaci del panorama italiano. Nello stesso anno Govoni viene proposto per il Premio Nobel per la Pace 2020 da Sara Conti, membro del Consiglio Grande e Generale della Repubblica di San Marino, e riceve il premio della Farnesina per l'impegno nel campo dei diritti umani, a questo segue il Premio CIDU per i Diritti Umani dal Ministero Italiano degli Affari Esteri e della Cooperazione Internazionale.

Tra gli obiettivi più recenti dell'organizzazione no profit vi è quello di portare il modello educativo in altri luoghi di emergenza e il loro pensiero è andato alla Turchia, visto che si tratta di una rotta obbligatoria per tutti i ragazzi e coloro che cercano di raggiungere l'Europa. Govoni spiega che ci sono 3,5 milioni di profughi siriani e afgani, di cui il 70% donne e bambini e il 92% dei bambini lascia la scuola prima dei 10 anni (fonte UNHCR, 2020 - <https://www.unhcr.org/it/risorse/statistiche/>).

In Turchia il tentativo era quello di aprire la prima scuola internazionale per bambini profughi e dimenticati, ma l'unico modo per farlo era scendere a compromessi, perciò, hanno preferito preservare la loro libertà ed indipendenza. Non si arrendono e comunque fondano la scuola di *Berber*, a Gaziantep, nel sud-est del paese, sul confine siriano. I bambini che non parlavano nemmeno una parola della lingua locale, o in inglese, facevano enormi passi in avanti, venivano seguiti anche a livello individuale da specialisti dell'infanzia. Affittarono e ristrutturarono una scuola e dopo cinque giorni dall'inaugurazione, dovettero chiudere a causa dell'emergenza Coronavirus. Dopo tanti tentativi di giungere ad accordi per riaprire la scuola, *Still I Rise* dichiara il fallimento in questo territorio. L'istruzione in Turchia è considerata una questione di sicurezza nazionale, e una scuola internazionale che offrisse ai profughi, gratuitamente, il percorso di studi più riconosciuto al mondo era semplicemente troppo rischiosa, troppo scomoda,

troppo imprevedibile per esistere. Dopo la Turchia si sono spostati in Siria, nella città di Ad Dana 40 chilometri a nord di Idlib, dove è stata aperta *Ma'an*, che in arabo significa “insieme”, una scuola di Emergenza per i bambini e le bambine dai 10 ai 14 anni, dove vengono accolti sia gli sfollati interni siriani, che bambini della comunità locale, provata dalla guerra che imperversa da nove anni. A *Ma'an* viene insegnato l'inglese, l'arabo e la matematica, e vengono distribuiti pacchi alimentari; un luogo sicuro in città dove gli studenti possono vivere diritti e sogni. L'8 dicembre 2020 è stata inaugurata la Scuola Internazionale di *Still I Rise* a Nairobi, in Kenya grazie al sostegno di amici e donatori. La scuola si trova in una posizione strategica per accogliere i bambini dimenticati, ovvero tra i quartieri di Pangani, Eastleigh e Huruma, zone ad alta densità di rifugiati, dove si trova lo slum di *Mathare*, una delle baraccopoli più svantaggiate al mondo. Ai 150 studenti si offre un curriculum internazionale di altissima qualità e si promuovono opportunità di sviluppo per l'intera comunità: eventi culturali, opportunità di crescita per gli studenti e di lavoro per i loro genitori sono il focus primario. *Still I Rise* apre nel 2021 una nuova scuola di Emergenza e Riabilitazione nella Repubblica Democratica del Congo, a Kolwezi, nella zona di Mutoshi per sottrarre i bambini al lavoro nelle miniere di cobalto, e si chiama *Palmoja*, che in Swahili significa “insieme”. *Palmoja* accoglie e aiuterà i bambini a recuperare le conoscenze appropriate per poter essere reinseriti nel sistema scolastico locale, ma anche ad evitare che lavorino all'interno delle miniere, dove spesso muoiono. La Repubblica Democratica del Congo è uno dei Paesi più ricchi al mondo, avendo risorse di immenso valore come rame, cobalto, diamanti, coltan, oro, petrolio, e il suo territorio ricopre una delle foreste pluviali più importanti del mondo, ma le persone muoiono di stenti, ed è una delle parti della terra dove c'è la presenza degli esseri umani più poveri sul pianeta e questo a causa dei soprusi delle risorse da parte delle multinazionali straniere. Nel 2021 Nicolò Govoni scrive “*Fortuna*” (Govoni, 2021), un libro che narra della storia di tre profughi che fuggono da un'Europa al collasso e affrontando mille pericoli, dopo una pericolosa traversata in mare sul gommone, decidono di fingersi una famiglia per avere più possibilità di ottenere il visto durante la schedatura. *Still I Rise* apre una Scuola Internazionale a Bogotà, in Colombia, nel cuore della crisi migratoria, dove la situazione dei bambini è molto critica: le stime parlano di circa il 16% di adolescenti fuori dalla scuola secondaria superiore (Unicef, 2019), esposti al rischio continuo di violenza e lavoro minorile. Si sospetta, tuttavia, che questa percentuale sia molto più alta a causa del difficile monitoraggio dei rifugiati e degli sfollati interni. Negli ultimi 50 anni, la popolazione colombiana ha sofferto le conseguenze umanitarie di un conflitto armato interno

(terminato con gli accordi di pace nel 2016): tutto ciò ha provocato una migrazione forzata, un aumento del numero di rifugiati, reclutamento forzato di bambini e giovani, violenza sessuale e di genere. Durante gli anni di conflitto armato, 6.270.000 persone sono diventate sfollate all'interno del Paese, un'emergenza in termini di numero di rifugiati seconda solo alla Siria. Dopo il progetto della scuola in Colombia, Nicolò Govoni viene invitato dal Papa, in un incontro televisivo condotto da Lorena Bianchetti. Nella puntata dello speciale "*A sua immagine, La Forza della Vita*" andata in onda su Raiuno il 4 giugno 2023, Govoni e Papa Francesco dialogano in un evento di portata mondiale, perché non era mai accaduto prima che un Pontefice varcasse la soglia di uno studio televisivo. Nello stesso periodo iniziano le riprese cinematografiche del docu-film, scritto da Nicola Vicinanza, diretto da Giuseppe Marco Albano, prodotto da Matteo Rovere e Leonardo Godano, della casa di produzione Groenlandia con Rai Cinema. Il docufilm racconterà le storie dei bambini e della loro quotidianità nelle strutture fondate dalla non profit, un viaggio che attraverserà gli angoli più martoriati della Terra. Si scopriranno alcuni dei contesti più complessi del mondo, dove di solito i più piccoli non hanno alcun futuro e dove invece le scuole di *Still I Rise* glielo stanno restituendo. *Still I Rise* è impegnata ad aprire una scuola di Emergenza in Yemen per i bambini sfollati dalla guerra civile. Dall'inizio delle ostilità nel 2014, la situazione umanitaria in Yemen è tra le più critiche del mondo: più di 4 milioni di persone sono state costrette a lasciare le proprie case e tra di loro, si stima che più di due milioni siano minori. La guerra civile ha inflitto un grave impatto sull'economia yemenita: la mancanza di acqua potabile, cibo, servizi igienici e assistenza sanitaria, così come la diffusione di epidemie di colera e difterite, mettono quotidianamente a dura prova le condizioni di vita di adulti e minori. Basti pensare che su una popolazione totale di circa 30 milioni di abitanti, 21,6 milioni hanno bisogno di assistenza umanitaria. Il sistema educativo è in gran parte collassato durante il conflitto. In questo contesto, si stima che circa 8 milioni di bambini yemeniti necessitino di sostegno educativo di emergenza, mentre 2 milioni di bambini non hanno alcun accesso all'istruzione, e le bambine hanno molte meno opportunità di accedere. Punto centrale di tutto il progetto è il coinvolgimento della comunità locale. La scuola è composta dai migliori insegnanti e professionisti locali affiancati da una selezione di insegnanti internazionali. Alla fine del 2023 fondano *Still I Rise Academy* in Yemen, una Scuola di Emergenza e Riabilitazione nella città di Aden, nell'area di Al- Insha'at, a sud del Paese. Nella prima fase, la scuola accoglierà circa 55-60 bambini e bambine tra i 10 e i 14 anni: come nei progetti già avviati nel Nord Ovest della Siria e in Repubblica De-

mocratica del Congo, l'approccio sarà di tipo emergenziale, con fornitura di pacchi alimentari e altro tipo di supporto per gli studenti e le loro famiglie. Nel programma didattico sono previste lezioni di inglese, arabo, matematica e scienze, oltre a una vasta gamma di attività ricreative e di supporto psicosociale volte alla riabilitazione e al reintegro completo dei bambini, così che possano crescere e ricevere l'istruzione che meritano. In Campidoglio *Still I Rise* riceve uno dei premi più prestigiosi di Roma, il Premio *Anima*, in concomitanza con l'uscita di "*Altrove*" (Govoni N., 2023), il primo libro con il logo editoriale indipendente *Still I Rise* Edizioni. Attualmente è diventata una delle prime organizzazioni al mondo, che riesce ad offrire gratuitamente un titolo di Laurea ai profughi viene formalmente candidata al Premio Nobel per la pace del 2023, e riceve il 18° Premio Madre Teresa per la Giustizia Sociale 2022, (Mother Teresa Memorial Award for Social Justice) conferito da: Harmony Foundation a Mumbai, India e precedentemente vinto da Malala Yousafzai, il Dalai Lama e l'organizzazione umanitaria Medici Senza Frontiere. Questa organizzazione no-profit internazionale continua a lavorare con passione facendo *advocacy* e sensibilizzazione. Novantacinque dipendenti totali conta l'organigramma di *Still I Rise*, 58 donne 37 uomini e l'età media è 35 anni.

Il coraggio di denunciare le ingiustizie per restare umani

Govoni ha il coraggio di denunciare, nell'intervista per *Fanpage.it*, le condizioni disumane in cui vivono gli ospiti dell'*hotspot* di Samos, in Grecia. Rende pubblico il sovraffollamento in container insufficienti a permettere a tutti di poter dormire al riparo e spiega che molti dei rifugiati sono costretti a vivere nelle tende, nei boschi e in collina. Racconta dei bagni ricoperti di escrementi e spiega che quelli adibiti alle donne sono ancora peggio, perché non esiste abbastanza personale per addetto all'igiene. Govoni racconta a Fanpage della scarsità del cibo, di bambini che non mangiavano anche per due giorni consecutivi, e che la sera hanno solo una maglietta, perché non possiedono nient'altro per coprirsi, la distribuzione degli abiti non funziona e teme l'arrivo dell'inverno e delle piogge che potrebbero far morire molte persone. Denuncia alcune azioni della polizia verso i profughi, chiamati "*cant*", sia dagli abitanti del luogo che spesso inventano mille scuse per non permettono ai bambini di giocare nei luoghi pubblici, o di entrare nei ristoranti, fino ad organizzarsi per spaventarli. Sono persone calpestate ogni giorno, sia fisicamente che psicologicamente, tanto che il tasso di depressione e i tentativi di suicidio a Samos sono altissimi. Esseri umani fuggiti dalle

bombe, dall'Isis e dalle milizie in guerra in Siria, Iraq o Afghanistan, che purtroppo in Grecia rivivono situazioni di violenza che credevano di aver lasciato alle spalle. Nicolò Govoni descrive la “*gabbia*”, che sarebbe la struttura dove vengono ‘accolti’ i rifugiati appena arrivano, fatta di fil di ferro e rete metallica, che si trova al centro del campo, dove vengono lasciati senza cibo e spesso picchiati e schedati con un numero scritto sul braccio con un pennarello indelebile. Bambini trattati talmente male che per la frustrazione commettono atti di autolesionismo. Ciononostante la Grecia riceve centinaia di milioni di euro da parte dell’Unione Europea e soltanto una piccola parte viene utilizzata per gestire l'emergenza. L’Unione Europea è a conoscenza di tutto ciò, ma non dice nulla pur di garantire il fermo dei profughi all’interno dei confini greci. Govoni, con immenso coraggio, denuncia l’Alto commissariato dell’Onu per i rifugiati, l’UNHCR, raccontando le ipocrisie della loro narrazione, che da una parte denunciano il mancato rifornimento di coperte per il freddo, dall’altro sanno benissimo che dopo gli accordi sono venuti talmente meno i fondi dedicati, che non è stato possibile offrire assistenza sanitaria, figuriamoci le coperte per il freddo.

Nel dire la verità si rischia molto, ma “*Le difficoltà spesso preparano una persona ordinaria a un destino straordinario*” (Lewis, 1992, p. 91).

Il modello educativo di Nicolò Govoni

L'educazione è l'arma più potente che si possa usare per cambiare il mondo.

Nelson Mandela (1994, p. 30).

Nicolò Govoni e il suo gruppo di lavoro, hanno creato una squadra di esperti internazionali per mettere a punto il Modello *Still I Rise* (www.still-rise.org). Grazie alla conoscenza delle tecniche pedagogiche più avanzate e all’esperienza sul campo sono stati in grado di dare vita e raffinare ogni giorno un Modello Educativo unico al mondo. Grazie agli esperti locali di ogni luogo del mondo, viene adottato il Modello in qualunque contesto. Nelle Scuole *Still I Rise* ogni bambino è capito, valorizzato e aiutato a diventare la migliore versione di sé stesso. Il metodo, spiegato nel sito www.stillrise.org, si basa su quattro punti: la scuola è casa, lo studente al centro, l’insegnante è un mentore e il pensiero globale. “LA SCUOLA È CASA” Valore chiave: Bellezza. La scuola è casa deve corrispondere alla parola bellezza, a tutto ciò a cui diamo un valore positivo, ovvero che dà un senso di piacevolezza ad uno o più dei nostri sensi, dove ad una realtà si attribuisce armonia, eleganza, ordine, equilibrio, originalità, pulizia, dol-

cezza, pudore, purezza, squisitezza, attrazione, razionalità, semplicità, complessità funzionale, serenità, sicurezza e naturalità. Bellezza che riguarda anche l'emozione che la scuola deve suscitare in chi la frequenta. In Italia ci sono opere d'arte ovunque, bellezza in ogni dove; eppure, quando si parla di istituti scolastici pubblici questa parola viene dimenticata. Sembra quasi che la scuola debba essere un luogo austero, freddo, vuoto. Moltissime scuole sono collocate in palazzi d'epoca, ma completamente lasciate alla deriva, trattate come magazzini scarabocchiati. Luoghi freddi, obsoleti, dove vige la parola incuria e quando si fa presente la risposta è la corsa alla tecnologia. Così si parte all'acquisto di lavagne LIM o di un'infinità di computer, ma gli studenti crescono grazie alla loro capacità unita a quella degli insegnanti, non grazie alla tecnologia. I fondi dedicati solo alla tecnologia rappresentano un tappo buchi. In auge da sempre il concetto che la scuola è sacrificio, è sudore, lacrime e sangue, con la convinzione che non ci si possa divertire in un luogo dove si va a temprarsi, con la frase "*che non si è uomini se non si soffre*". Still I Rise ha scoperto che tutto ciò è falso, perché in un luogo di lacrime, di ansia e paura il collegamento tra apprendimento, crescita personale e dolore è rischioso perché in questo modo si portano i bambini a soffrire per tredici anni. Perciò i consigli che ne scaturiscono sono di studiare, prendersi il diploma dopodiché ci si toglie dai piedi questo problema della scuola dell'*obbligo*. Questo ultimo termine è emblematico, perciò perché non parlare della scuola delle opportunità? Una volta raggiunto il fatidico diploma si lascia tutto alle spalle e i libri diventano dei cerotti da staccare a ferita rimarginata, con il rischio di percepirsi malati tra i banchi di scuola e sani fuori. Classi di persone annoiate, rassegnate, afflitte che non approfondiscono, non ricercano, che ricevono informazioni varie che vengono frullate e bevute tutto d'un sorso dagli studenti. Una scuola bella è tutto il contrario, fa sentire pimpanti gli studenti, accolti, valorizzati e a loro agio, padroni di sé e questo è un tipo di scuola dove si va volentieri, si apprende meglio e più in fretta. Una scuola dove la sveglia del lunedì mattina non equivale al massimo dell'ansia e dove la campanella del pomeriggio non corrisponde ad una liberazione. Si apprende bene là dove non si ha paura. In una scuola dove la protagonista è la parola *cura*, sono gli studenti stessi a prendersene cura, a pulirla, perché è la loro scuola, un luogo che genera un sentimento di appartenenza. Una scuola dove non mancano sale in comune, tappeti, divani, cuscini, vetrate, porte aperte, un luogo che ispira trasparenza, apertura e dove ogni studente vuole andare. Tutti gli ambienti delle scuole *Still I Rise* sono pianificati e studiati in ogni minimo dettaglio, dalla luce alla mobilia, dalle scelte cromatiche a quelle di layout in modo che lo spazio scolastico sia il più possibile propedeutico all'appren-

dimento e alla crescita. La *Sala Comune* è il cuore pulsante, dove studenti e staff si ritrovano nel tempo libero per approfondire gli argomenti trattati in classe o esplorare tematiche nuove, costruendo un rapporto di fiducia reciproca che dura tutta la vita. La *Sala Comune* è uno spazio orizzontale, dove studenti, insegnanti e membri del management interagiscono come pari, nel comfort, caratterizzata da materiali quali il legno e il vetro per promuovere accoglienza e trasparenza, e arredata con tappeti, divani e poltrone per facilitare la socialità. Si entra senza scarpe, ed è qui che avviene quello che chiamiamo “*soft learning*” o apprendimento per inerzia. La cura reciproca conta, ogni essere umano si prende cura di ciò che si cura di lui. Per questo che le *Scuole Still I Rise* sono congegnate per essere più che semplici scuole: sono *Casa*. Nella scuola *Still I Rise* gli studenti sono coinvolti nella pulizia e nell'ordine degli spazi, sono incaricati di aggiustare quel che rompono, di pulire quel che sporcano, di assicurarsi che la struttura scolastica sia sempre pronta al migliore uso collettivo e si sentono proprietari della Scuola e di tutte le sue componenti, e questo li responsabilizza. In questo modo si permette ai bambini che provengono da contesti di vulnerabilità di sentirsi visti, accuditi e valorizzati, e di passare così da uno stato di sopravvivenza a uno stato di crescita e apprendimento. La scuola non è soltanto un luogo chiuso, appartato dal resto del mondo e diversi studi dimostrano che imparare all'aria aperta potenzia l'apprendimento fino al 27%. Le Scuole *Still I Rise* utilizzano e valorizzano gli spazi aperti, non solo nel caso di materie quali Educazione Fisica, Educazione Ambientale e Scienze, ma in modo trasversale a tutte le materie. Si incoraggiano gli insegnanti a escogitare modi sempre nuovi di concretizzare i concetti che insegnano, favorendo esercizi pratici e attività il più possibile interattive sul campo. Non è inusuale in una Scuola *Still I Rise* scoprire gli studenti in giardino, alla ricerca di schemi matematici nella natura, oppure sparpagliati per il vicinato a intervistare i commercianti, o ancora travestiti e truccati di tutto punto, all'angolo della strada, impegnati in una rappresentazione teatrale. “L'INSEGNANTE DIVENTA UN MENTORE” Valore chiave: Famiglia. La tecnologia e le infrastrutture possono facilitare l'apprendimento, ma non fanno la differenza. Il risultato finale dipende tutto dall'insegnante. A *Still I Rise* si scelgono e si formano professionisti in grado di andare ben oltre l'aula e questo per diventare dei mentori e delle figure di riferimento nella vita degli studenti. Insegnanti che sappiano essere autorevoli ma mai autoritari in classe e informali e disponibili fuori. In questo modo gli insegnanti di *Still I Rise* diventano dei modelli a cui ispirarsi, capaci di offrire un supporto olistico nella vita di ogni studente, così che ogni bambino possa sentirsi visto, ascoltato, accettato e accolto, proprio come in famiglia. Nella famiglia *Still*

I Rise, gli insegnanti sono un faro nella notte della vita. I professori sul campo sono costituiti principalmente da personale locale e questa è una caratteristica fondamentale, sia per permettere agli studenti di riconoscersi e rispecchiarsi nei propri modelli culturali/etnici di riferimento, sia perché solo un gruppo locale conosce il contesto, nonché le sue problematiche e i suoi bisogni, offrendo soluzioni efficaci. Una scelta consapevole quella di investire su leader locali, perché i contesti sono spesso estremamente complessi e, dove altri sceglierebbero di importare personale dall'estero, *Still I Rise* coltiva il talento in loco. Il sistema di reclutamento delle risorse umane sovverte completamente i dettami tradizionali; perciò, non si limitano a osservare le competenze tecniche dei professori candidati, la loro formazione accademica e le qualifiche formali, ma *Still I Rise* punta sulla passione, la creatività, le competenze trasversali. Devono corrispondere a professionisti che bruciano di entusiasmo e voglia di impugnare lo status quo, si cercano i sognatori che, anziché svegliarsi la mattina pensando: "Oggi esco e vado a scuola", pensino: "Oggi esco e vado a cambiare il mondo". Nelle scuole *SIR* una lezione tipo, a prescindere dalla materia insegnata, inizia con una domanda: "Come state oggi?" Non si tratta di convenevoli. È interesse genuino, al quale gli studenti sono abituati a rispondere articolando le proprie emozioni, consci che gli spazi della Scuola sono liberi da giudizio e ritorsioni. Le emozioni sui banchi di scuola sono una questione troppo spesso ignorata ma imprescindibile: si impara solo quando ci si sente al sicuro. Nelle *Scuole Still I Rise*, l'errore non è solo ammesso, è incoraggiato. Nel valutare gli studenti si evita sempre di fare la media matematica tra i voti ricevuti. Si tiene sempre conto dello studente nella sua complessità, senza ridurlo a un numero. Si preme non tanto la perfezione o l'eccellenza, bensì la capacità di crescere e migliorare nonostante le difficoltà e il fallimento non è il capolinea: è il punto di partenza, perché una società terrorizzata dal fallimento è una società immobile, completamente pietrificata. A *Still I Rise*, invece, si coltiva un futuro più coraggioso, un futuro davvero inclusivo. "STUDENTE AL CENTRO" Valore chiave: Democrazia. Nella scuola tradizionale quello tra insegnante e studente è un rapporto di vita e morte. L'insegnante, inteso come docente ricco di nozioni, è protagonista e direttore del processo educativo. Lo studente, invece, è vuoto, un contenitore da riempire di conoscenza e informazioni. In questo rapporto l'insegnante è vivo e lo studente è morto. L'obiettivo finale dello scambio è che lo studente diventi pieno o vivo a sua volta, e che l'insegnante, trasmesso tutto quello che sapeva, si vuoti, diventando quindi obsoleto, morto. Il *Modello Still I Rise* vuole rovesciare questo paradigma. L'insegnante non è il protagonista della lezione, ma un facilitatore laterale. Per le scuole *SIR* l'istru-

zione è un processo equo, fatto di esperienze, informazioni e sensibilità uniche e complementari che studenti e insegnanti si scambiano per elevare l'apprendimento oltre gli obiettivi accademici. Ecco perché l'insegnante *Still I Rise* non entra in classe con informazioni da impartire ma con una semplice domanda, lasciando poi agli studenti il piacere e la responsabilità della scoperta. La *Scuola Still I Rise* promuove un approccio costruttivista e la tecnica dell'*Inquiry Based Learning*, (IBL) che ha radici storiche profonde, con influenze che risalgono a Socrate e alla *maieutica*. Nel XX secolo *Inquiry Based Learning* ha cominciato ad essere importante grazie al lavoro di educatori e psicologi come John Dewey e Jean Piaget. Ogni giorno, l'insegnante entra in classe con un obiettivo ben chiaro in mente e una domanda strategica per i suoi studenti e questa domanda dà vita al viaggio della scoperta. Saranno poi gli studenti, grazie alle risorse e alla tecnologia presenti in classe, ma anche alla conoscenza reciproca offerta dai compagni e a quella dell'insegnante stesso, a costruire un percorso di apprendimento autonomo - o di gruppo - che permetta a ognuno di trovare una risposta alla domanda data, e così arrivare all'obiettivo della lezione, attraverso un approccio personalizzato e capace di adattarsi ai bisogni di svariati tipi di intelligenza. Una volta raggiunto l'obiettivo, gli studenti condividono la conoscenza acquisita, arricchendosi l'un l'altro. A *Still I Rise* si crede che l'istruzione debba destabilizzare, e non confermare, lo status quo. Il design degli spazi didattici deve riflettere questa filosofia. Anziché promuovere la lezione frontale con l'insegnante in cattedra, si disegnano aule flessibili, in cui ogni parete e ogni angolo propone una nuova dimensione dell'apprendimento. Le aule offrono una varietà di soluzioni di seduta alternative, dai banchi modulari alle tavole rotonde, dalle palle da yoga alle scrivanie "stand-up", dai tappeti ai cuscini per accogliere un ampio spettro di intelligenze e neurodiversità. L'approccio alla lezione costruttivista e la tecnica dell'*Inquiry Based Learning* non sono rappresentati da capacità innate, bensì possono essere imparate e insegnate. Per questo *SIR* dedica il primo anno di scuola, non tanto all'apprendimento di nozioni specifiche, ma all'assimilazione di tredici valori fondamentali: *Ambizione, Coraggio, Trasparenza, Curiosità, Conoscenza, Comunicazione, Pensiero critico, Saldi Principi, Apertura Mentale, Cura, Capacità di correre rischi, Equilibrio e Riflessione*. Tutti questi valori permettono, attraverso un percorso strutturato, di formare studenti che sappiano apprendere in modo indipendente e democratico. L'autodeterminazione è uno degli obiettivi cardine delle Scuole *Still I Rise*. "PENSIERO GLOBALE" Valore chiave: Libertà. Il pensiero globale consiste nel comprendere i fili invisibili che legano ogni essere umano e comunità ai suoi simili, così come nell'identificare le differenze fondamentali tra per-

sone e gruppi. Saper discernere in modo autonomo le complessità del mondo e delle sue dinamiche è vitale, se ci si vuole orientare nella società moderna. *Still I Rise*, non punta all'uniformità, all'omologazione o alla costruzione di un pensiero comune. Il loro obiettivo è quello di conferire potere agli studenti affinché possano emanciparsi dalle catene della povertà, dello sfruttamento e dell'oppressione. Non si cerca di salvare nessuno, ma, liberando la mente, si permette a chiunque di salvarsi da solo. A *Still I Rise*, non si insegnano i contenuti, gli eventi, le date, i numeri e le informazioni specifiche, bensì i concetti. Si accompagna lo studente ad avere le idee. In un mondo sempre più multiculturale e inclusivo, com'è possibile insegnare a bambini che provengono da diversi Paesi e culture una sola letteratura, una sola Storia, una sola geografia, una sola filosofia e un solo modo di vedere il mondo e la vita? Semplice: è impossibile. È per questo che l'istruzione tradizionale non riesce più a soddisfare i bisogni del mondo moderno. Le Scuole *Still I Rise* si scardinano da questi limiti. Anziché insegnare contenuti, si insegnano concetti e competenze che tendono a essere universali. Perché insegnare Carlo Magno quando si può esplorare il concetto di impero e lasciare allo studente la libertà di completarlo con l'esempio di un imperatore a scelta, a dispetto di confini storici e geografici, rispondendo invece ai bisogni culturali e particolari dello studente come individuo? Parlare degli imperi moderni e cosa li rende simili a quelli del passato. Sapere cosa c'è di simile e differente tra passato e presente. Nelle Scuole *Still I Rise* si mette in pratica il modello delle 5E (*Engage, Explore, Explain, Elaborate and Evaluate*) promuovendo un approccio pratico e concreto all'apprendimento, basato sull'indagine personalizzata sia durante lo stadio della pianificazione didattica, sia durante lo svolgimento della lezione. Le intelligenze di ogni studente vengono attivate da un metodo basato sul coinvolgimento non solo intellettuale ma anche fisico, accompagnando lo studente attraverso l'esplorazione e la spiegazione della materia e incoraggiando una rielaborazione critica volta a una valutazione olistica del concetto acquisito e della capacità di applicarlo nel mondo reale. Mentre la maggioranza delle Scuole Internazionali nel mondo presenta dei modelli fortemente incentrati sull'Europa e sul Nordamerica, *SIR* sviluppa programmi sempre più localizzati. Si crede che un modello educativo veramente globale non possa ignorare il contesto che lo circonda ma, anzi, debba raggiungere i concetti universali partendo proprio da una conoscenza capillare e organica dell'ambiente circostante. Per questo si incorporano e si valorizzano percorsi storici, culturali e artistici che promuovano la consapevolezza della realtà locale. Si crede fermamente che per formare i leader del futuro sia necessario curarsi prima delle loro radici nel presente. *Still I Rise* ha creato un progetto, un format

educativo gratuito che si chiama *Together*, ovvero *insieme*, come il nome di tutte le loro scuole e inoltre perché è stato costruito grazie ai feedback e alle proposte che tanti educatori e insegnanti hanno condiviso nelle scuole *Still I Rise* negli ultimi due anni. È rivolto a tutti: istituti scolastici, università, gruppi scout e a tutti i contesti di aggregazione e formazione giovanile. Si verrà a conoscenza di cosa si insegna e come si riabilitano le tante vite vulnerabili a cui sono stati negati i diritti, ma che grazie alla scuola hanno riacquisito fiducia nelle persone e speranza nel futuro. Attraverso il progetto *Insieme* si stimolano pensieri e coscienze, si amplia sensibilità ed empatia, ci si allena a mettersi in gioco affinché i valori dell'accoglienza e dell'inclusione diventino parte attiva del vivere quotidiano. Il progetto è suddiviso in tre fasi: le prime due sono dedicate all'educatore e al docente e la terza fase da condividere con gli allievi; nella terza fase si può scegliere tra: progetto lettura, fotografia e cittadinanza attiva. Al termine verrà rilasciato un certificato e nel 2024 ci sarà un incontro nazionale con Nicolò Govoni e tutte le realtà che hanno aderito e partecipato al progetto. I seguenti dati dimostrano l'impatto positivo che il modello educativo *SIR* ha avuto sugli studenti, nella loro percezione della scuola, del valore che le attribuiscono e quanto sentono che lo studio stia arricchendo la loro persona, contribuendo ad un'apertura mentale e quanto li stia preparando per essere in grado di apportare un cambiamento positivo nel mondo. L'impatto del modello educativo *SIR* dopo sei anni di attività è in seguito riportato proprio grazie ai risultati ricavati dal network nel progetto *Together*, attraverso il quale sono stati raggiunti diecimila studenti in Italia. Grazie a questa iniziativa, c'è stata l'occasione di condurre alcune analisi, dove si riportano i seguenti dati:

Quanto pensi che la tua scuola promuova la creatività:

Scuole SIR 80% Scuole in Italia 20%;

Quanto pensi che la tua scuola ti aiuti nello sviluppo di un pensiero critico:

Scuole SIR 82% Scuole in Italia 18%;

Quanto pensi che la scuola ti aiuti ad avere un'apertura mentale:

Scuole SIR 81% Scuole italiane 16%;

Quanto pensi che la scuola alimenti la fiducia in te stesso:

Scuole SIR 82% Scuole italiane 10%;

Quanto senti di appartenere alla tua scuola:

Scuole SIR 81% Scuole italiane 6%;

Quanto pensi che la scuola ti stia preparando per diventare un leader:

Scuole SIR 81% Scuole italiane 5%;

Quanto pensi che la scuola ti prepara a cambiare il mondo:

Scuole SIR 80% Scuole italiane 4%.

Dati proporzionali:

Nell'ultima settimana quanto spesso ti sei sentito/a felice sui banchi di scuola? Risultato 5:1

Quanto ti senti connesso/a agli adulti della tua scuola? Risultato 8:1

Nell'ultima settimana quanto spesso ti sei sentito/a pieno di speranza? Risultato 10:1.

Gli obiettivi futuri di *Still I Rise* sono l'apertura di una *Scuola Internazionale* gratuita in Italia, per i bambini profughi, rom e italiani vulnerabili; introdurre un gruppo diplomatico di professionisti internazionali per stabilire relazioni diplomatiche con i Ministeri dell'Istruzione del mondo al fine di rendere fruibile a tutti il Metodo educativo *Still I Rise*; pubblicare il Modello educativo *Still I Rise*, testato e certificato in molte realtà e paesi ed arrivato ad ottenere risultati così comprovati che può essere replicato anche da terzi, perciò arrivare a lavorare con un numero sempre più importante di Ministeri dell'Istruzione, risolvendo così la crisi scolastica globale.

Nel concludere questo mio elaborato ho la sensazione di aver percorso molte strade, sia riflessive che conoscitive, ma ho altrettanto ben chiaro il fatto che questo lavoro non ha la pretesa di essere esaustivo, né tanto meno di trovare soluzioni, semmai ha il valore di aprire nuove fessure e spazi di riflessione, proprio per continuare a “porci domande” e non rassegnarsi alla realtà, se non ci piace. È vero che, quando mancano i soldi per fare fronte a tutte le spese del vivere quotidiano, si prova ansia e paura, ma nello stesso tempo bisognerebbe riuscire a dare meno importanza al denaro di per sé e concentrarci molto di più su ciò che ci permette davvero di essere sereni e non avere paura, come le relazioni con gli altri e la possibilità di sviluppare le nostre capacità. Questi dovrebbero essere i due parametri per valutare la nostra qualità della vita. Perché si percepisce maggiormente la povertà economica? Perché tutto verte lì, la pubblicità lancia indefessamente modelli di perfezione fondati sui soldi, sulle macchine, i cellulari, le case. I media e alcune politiche economiche non hanno effetti nella correzione delle profonde disuguaglianze sociali. Tutto verte a creare un paradigma di benessere basato sul successo economico oppure nell'osannare i modelli di perfezione e performatività. Danilo Dolci, del quale nel 2024 è ricorso il centenario dalla sua scomparsa e Nicolò Govoni, hanno in comune la capacità di credere nei loro sogni e di puntare tutto nella parte più autentica della loro essenza. Entrambi innamorati dell'educazione e del metodo socratico, hanno anche in comune il coraggio di avere denunciato i potenti, coloro che hanno in mano tutte le ricompense sociali, siano esse

denaro, prestigio o potere. Il maestoso lavoro di Danilo Dolci negli anni cinquanta e quello di Nicolò Govoni ai giorni di oggi, dovrebbe rassicurarci del fatto che non esiste epoca complessa che possa impedire di raggiungere i propri sogni, di realizzare un mondo più giusto, a partire dal personale mondo interiore, che possa corrispondere alla versione più autentica di noi. Danilo Dolci ha saputo denunciare e annunciare le ingiustizie che i siciliani vivevano, privi di istruzione, in uno stato di profonda miseria e immersi nelle acque scure delle fogne a cielo aperto. Ha lottato non per i siciliani, ma con i siciliani, facendo scioperi della fame, scioperi della fame collettivi, la marcia della protesta e della speranza, per esortare alla ricostruzione delle strade dopo il devastante terremoto del Belice. Ha vissuto in prigione e questo solo per avere organizzato lo sciopero al contrario, dove tutti s'impegnavano al rifacimento delle strade. Soltanto per aiutare i siciliani ad esercitare il loro diritto al lavoro, sancito dall'articolo 4 della Costituzione. Ha concorso alla liberalizzazione dell'etere, aprendo la prima radio libera a Partinico, la radio dei poveri cristi. Ha aperto un centro Educativo di Mirto dove si svolgevano i laboratori maieutici, ispirati all'educazione socratica e il Borgo di Dio, dove famiglie indigenti potevano dormire. Insieme ai pescatori del luogo costruirono la diga sul fiume Jato, eliminando la pesca di fondo mafiosa, tollerata dallo Stato. Se solo ci lasciassimo emozionare e coinvolgere dalle esperienze di chi è riuscito a non soccombere, a non rinunciare, a non paralizzarsi di fronte a tanta complessità, a non conformarsi alle regole dei più potenti, potremmo realizzare una giustizia palpabile. Perciò questo mio elaborato, intende esortare con tutto il cuore a non nominare la faticosa parola 'utopia', in senso dispregiativo, piuttosto farne una guida, e desidera ricordare di imparare a farci ispirare dalla verità e da ciò che gli altri sono riusciti a rendere concreto. Vuole spronare nel ricordare il tempo della giovinezza, dove si era disposti a lottare e soffrire per grandi ideali e auspica a far rifiorire quella spinta, anche se giovani non si è più. Scegliere di vedere e immaginare il mondo come ora non è. Quando si riesce a scegliere, in qualunque età, si penetra il tempo, perciò si resta generativi, sempre.

Come disse Thomas Sankara (1987, p. 21):

“Non si possono cambiare radicalmente le cose senza una certa dose di follia. In questo caso, la follia viene dal rifiuto di conformarsi, dal coraggio di voltare le spalle alle vecchie formule, dal coraggio di inventare il futuro”.

Anche Paulo Freire (2018, p. 60) esortava al ricordo, costante e pieno di passione, che *“Il mondo non è, il mondo sta essendo, il mondo è in divenire”!*

Bibliografia

- Angelou, M. (1978). *And Still I Rise*. Stati Uniti: Random House.
- Auden, W.H. (1974). *Forewords and Afterwords*. New York: Vintage Books.
- Basaglia F. (1968). *L'istituzione negata*. Torino: Einaudi.
- Bloch, E. (1954). *Il principio Speranza*. Milano: Feltrinelli.
- Calvino I. (1988). *Lezioni Americane*. Milano: Mondadori.
- Camus, A. (1948). *La Peste*. Modena: Bompani.
- Catarci, M. (2016). *La pedagogia della liberazione di Paulo Freire. Educazione, intercultura e cambiamento sociale*. Roma: FrancoAngeli.
- Di Biasio, S. (2023). *L'educazione è il messaggio. L'opera pedagogica di Marshall McLuhan*. Milano: Unicopli.
- Ferrarotti F. (1971). *Utopia concreta*. Modena: Bompiani.
- Freire, P. (2018). *Pedagogia degli oppressi*, Torino: Gruppo Abele.
- Giorgi, C. (2022). *Welfare*. Roma: Carocci.
- Giosi, M. (2019). *L'esperienza educativa e i suoi linguaggi dialogo, narrazione, humanitas*. Roma: Anicia.
- Govoni, N. (2015). *Uno*. Milano: Ebook EPUB con Light DRM IBS.
- Govoni, N. (2017). *Bianco come Dio*. Milano: Bur Rizzoli.
- Govoni, N. (2019). *Se fosse tuo figlio*. Milano: Bur Rizzoli.
- Govoni, N. con Gli studenti di Mazi, (2020) a cura di Novara, N. Attraverso i nostri occhi, *Vivere da bambini in un campo profughi*. Milano: Bur Rizzoli.
- Govoni, N. (2021). *Fortuna*. Milano: Rizzoli.
- Govoni, N. (2022). *Ogni cambiamento è un grande cambiamento*. Milano: Rizzoli.
- Govoni, N. (2023). *Altrove*. Roma: Still I Rise.
- Govoni, N. Geminiani, R. (2023). *Il Dizionario dell'anima*. Milano: Trigono.
- Hickel, J. (2017). *The divide*. Milano: Il Saggiatore.
- Hobbes, T. (2005). *De cive*. Roma: Editori Riuniti, 2005.
- Levi-Strauss, C. (2015). *Tristi tropici*. Milano: Il Saggiatore.
- Lewis, C. S. (1992). *Le cronache di Narnia*, Milano: Mondadori.
- Lipovetsky, G. (2007). *Una felicità paradossale*. Milano: Raffaello Cortina.
- Mandela N. (1994). *Lungo cammino verso la libertà*. Milano: Feltrinelli.
- Merton, R.K. (2000), *Teoria e struttura sociale*, Bologna: Il Mulino.
- Morlicchio, E. (2022). *Sociologia della povertà*. Bologna: il Mulino.
- Ongini, V. (2019). *Grammatica dell'integrazione*. Bari: Editori Laterza.
- Ricoeur, P. (1997). *La persona*. Brescia: Morcelliana.
- Russo, M.T. Valera, L. (2015). *Invito al Ben-essere, Lineamenti di etica*. Roma: Aracne.

- Sankara, T. Chinappi, G. (2021). *Discorsi e interviste del rivoluzionario Burkinabé*. Reggio Emilia: Anteo Edizioni.
- Sennet, R. (2022). *L'uomo flessibile*. Milano: Feltrinelli.
- Simmel, G. Iorio, G. (2011). *Il povero*. Roma: Armando Editore.
- Veblen, T. (1949). *La teoria della classe agiata*. Bologna: Piccola Biblioteca Einaudi.
- Weil, S. (2012). *Quaderni*. Milano: Adelphi.

Sitografia

- <<https://www.stillirise.org>> (consultato il 10/01/2024)
- <<https://www.unhcr.org/it/risorse/statistiche/>> (12/01/2024)
- Rapporto Medici senza frontiere <<https://www.medicisenzafrontiere.it/news-e-storie/news/hotspot-grecia-crisi-alle-frontiere-europee/>> (10/06/2021)
- Articolo Repubblica dati UNESCO: <https://www.repubblica.it/solidarieta/diritti-umani/2023/09/20/news/unesco_bambini_scuola-415153086/> (20/09/2023)
- Rapporto SilViva: <<https://www.silviva.ch/wp-content/uploads/2023/12/220803SILVIVAImpatti-e-definizione-dellapprendimento-allaria-aperta2022-2026.pdf>> (12/01/2024)
- <<https://www.stillirisengo.org/it/scuole/educare-per-ricostruire/americalatina/>> (10/01/2024)
- <<https://www.unicef.it/emergenze/yemen/>> (01/01/2024)

MICHELA DE BERNARDIN

«Non è tutto oro quel che luccica»
*La falsificazione della monetazione archeologica
e l'inquinamento del mercato numismatico contemporaneo*

ABSTRACT

Il saggio affronta il tema della falsificazione della monetazione archeologica esaminandone tecniche, peculiarità ed evoluzione storica, per focalizzarsi poi su un caso significativo italiano con implicazioni giudiziarie. L'analisi fa emergere i principali meccanismi di inquinamento del mercato numismatico contemporaneo, rivelando alla base del fenomeno attuale gli interessi economici. Le tecnologie moderne aiutano i professionisti a verificare l'autenticità, ma non proteggono i collezionisti inesperti. Prevenire l'inganno richiede il rafforzamento dei controlli e la sensibilizzazione dei collezionisti, rendendo gli acquirenti più consapevoli anche grazie a risorse online utili per evitare abbagli e promuovere un mercato virtuoso.

The essay addresses the topic of archaeological coinage forgery by scrutinising its techniques, characteristics, and historical evolution, then focuses on a significant Italian case with judicial implications. The analysis highlights the main mechanisms polluting the contemporary numismatic market, revealing that current forgeries are driven by economic interests. Modern technologies help professionals verify authenticity but do not protect inexperienced collectors. Preventing deception requires strengthening controls and raising awareness among collectors, making buyers more informed, also thanks to useful online resources to avoid surprises and promote a virtuous market.

PAROLE CHIAVE: monetazione archeologica, falsificazione, mercato dell'arte, autenticazione, collezionismo.

KEYWORDS: archaeological coinage, forgery, art market, authentication, collecting.

1. Introduzione*

Sin da quando la ‘moneta’ è stata concepita e introdotta quale pratico strumento di scambio commerciale – nel mondo occidentale, tra la fine del VII e l’inizio del VI secolo a.C. nell’ambito delle *poleis greche*¹ –, alcuni individui si sono ingegnati a truffare il sistema producendo esemplari falsi o contraffazioni di pezzi in circolazione². Dalle monete suberate³, a quelle tosate (ossia alleggerite di una certa percentuale di metallo prezioso), dalle imitazioni alle falsificazioni vere e proprie, la frode monetaria ha assunto le forme più varie dall’età antica fino ad oggi, passando per il Medioevo e il Rinascimento⁴.

È bene chiarire innanzitutto i termini della questione e il focus specifico di questo lavoro. Dal punto di vista numismatico si parla di *imitazione* per indicare la ripresa da parte di una zecca statale dei tipi di dritto e di rovescio di una monetazione straniera di ampia circolazione, con rielaborazione secondo i propri indicatori nazionali: in tal modo, le due monetazioni risultano simili dal punto di vista stilistico e di caratteristiche tecniche, ma sono riconducibili facilmente alle rispettive autorità emittenti⁵. La *contraffazione*, invece, implica un ulteriore livello di manipolazione monetaria, maggiormente teso all’inganno, in quanto la zecca emittente tende in questo caso a rendere meno evidente l’origine locale della produzione, pur non ma-

* Questo lavoro, estratto dalla tesi frutto del percorso biennale del *Master Esperti nelle attività di valutazione e di tutela del patrimonio culturale*, non avrebbe mai visto la luce senza il generoso supporto del Lgt. C.S. Cristian Lo Iacono, allora Comandante del Nucleo CC TPC di Torino, che ha seguito la fase di ricerca, garantendomi l’accesso ai fascicoli delle indagini e alle monete, e poi quella di scrittura, arricchendola di confronti e chiarimenti. I miei ringraziamenti vanno anche al Dott. Andrea Pancotti per la disponibilità dimostratami e le interessanti discussioni. Per il continuo sostegno e gli stimoli proposti nei due anni di Master, non posso non ringraziare di cuore la Prof.ssa Giuliana Calcani, supportata dalla Dott.ssa Monica Sebastianelli e dal Dr. Ing. Fabrizio Musetti.

¹ BARELLO, 2012: 157-167; CANTILENA, 2008: 111-113.

² Erodoto (III 56) e Demostene (*adv. Timocrat.* 49) sono testimonianza di quanto la contraffazione monetaria sia un ‘vizio’ antico e diffuso (BELLESIA, 2020; BELL, 2009: 64).

³ Monete realizzate a partire da un tondello di metallo di basso valore (rame, piombo o bronzo) rivestito da un sottile strato/lamina di oro o argento (LANCHI, 2021: 158, 163-164; BARELLO, 2012: 81, 211).

⁴ PRETO, 2020: 535-545 e nota 4, con ampia bibliografia sul tema della falsificazione numismatica; L. Mezzaroba (a cura di), *Contraffazioni e Imitazioni Monetarie*, Bari 2020.

⁵ BELLESIA, 2020: 17; SAYLES, 2001: 30.

scherandola del tutto, e ad abbassare peso e titolo dell'emissione di riferimento, per lo più in mistura o rame⁶. Infine, per *falsificazione*, si intende la messa in circolazione, da parte di zecche autorizzate o falsari privati, di monete che sono identiche alle originali in dettaglio, tranne che per titolo/peso, anche fortemente ridotti⁷.

Nel mondo anglosassone, tuttavia, tale distinzione viene sostituita da quella più netta tra *counterfeit* e *forgery*: il primo termine va a indicare la falsificazione della moneta corrente⁸, mentre il secondo si riferisce alla falsificazione di monetazione storica, che non ha più valore nominale spendibile nel circuito commerciale contemporaneo al momento della falsificazione⁹.

Poste queste premesse terminologiche, si può dunque precisare che il tema trattato nel corrente saggio rientra nello studio della *falsificazione* monetaria e, nello specifico, di emissioni note della numismatica classica. Scopo del lavoro è indagare il fenomeno fornendo un puntuale compendio delle sue origini e del suo sviluppo storico, analizzandone le tecniche e infine ponendo l'attenzione su un caso significativo, che denota l'inquinamento corrente del mercato numismatico antico in Italia, con i relativi risvolti giudiziari e di contrasto.

2. Le tecniche di falsificazione numismatica

Le modalità di falsificazione numismatica sono molteplici: alcune tecniche sono antiche tanto quanto la moneta; altre sono assai recenti e sfruttano l'applicazione di tecnologie moderne e apparecchiature ad alta precisione e potenza¹⁰. Principalmente si distinguono falsi prodotti per:
*a. Fusione*¹¹. Il pezzo si ottiene tramite calco di una moneta autentica e creando poi una matrice in cui versare il metallo fuso. I materiali, sia per il calco che per la matrice, si sono nei secoli affinati e divenuti più durevoli,

⁶ BELLESIA, 2020: 17-18. Il fenomeno è piuttosto diffuso nell'Italia rinascimentale, dove zecche locali creavano contraffazioni di emissioni francesi, tedesche e svizzere.

⁷ *Ivi*: 18-19.

⁸ LARSON, 2004: 1.

⁹ *Ivi*: 1-2. Per il termine usato in senso generale cfr. BELL, 2009: xiii; CRADDOCK, 2009: 11.

¹⁰ Cfr. anche ALVAREZ, 2017; PROKOPOV, 2017; FÁBREGA, 2011; PROKOPOV, 2015 e PROKOPOV-MANOV, 2005: 5-15.

¹¹ LARSON, 2004: 39-54; SAYLES, 2001: 8, 25-26; KROH, 1990; <<https://www.calgarycoin.com/reference/fakes/cast.htm>>.

dai composti a base sabbiosa all'argilla fine, al metallo e alle materie plastiche moderne come gomme e siliconi. Risultando dall'accostamento di due valve, la moneta fusa presenta sempre una rima di congiunzione che il falsario deve nascondere, per lo più con l'uso di una lima. La superficie metallica ottenuta è solitamente caratterizzata da bollicine e da porosità; i dettagli sono sfumati e mancano di 'nitidezza'. Le monete d'argento e d'oro hanno quasi sempre il peso sbagliato. La tecnica recente della *pressofusione*¹² ha, purtroppo, migliorato nettamente la qualità dei falsi così prodotti, in quanto la pressione con cui viene iniettato il metallo nella matrice riduce le bolle d'aria e rende più preciso il rilievo delle superfici.

b. *Coniazione*¹³. Sui conii, ricavati a partire da calchi di originali, o dagli originali stessi, su basi metalliche (in rame, bronzo, acciaio, ottone o alluminio) resistenti alle sollecitazioni, vengono battuti a martello, o più recentemente con pressa idraulica, i tondelli prodotti *ex-novo*, derivati dalla rifusione di monete antiche o le stesse monete antiche illeggibili e rovinate. La composizione metallica dei tondelli moderni è solitamente errata e la spettrofotometria può rilevare tracce di metalli non utilizzati in antico. I conii possono essere realizzati con diverse tecniche: per incisione a mano libera, per calco e fusione a cera persa¹⁴, per pressione¹⁵, per copia pantografica, per elettrotipo¹⁶, e infine per *elettroerosione* o 'trasferimento di conio' (*Electrical Discharge Machining* - EDM)¹⁷. Quest'ultima tecnica, inventata nel 1770, ma applicata a tal scopo solo nel secondo dopoguerra e ulteriormente ottimizzata negli anni '90 come *trans-electrolyte three-dimensional die sinking system*, permette il trasferimento di conio anche su basi in acciaio con grande precisione e affidabilità. Le superfici di una moneta battuta su conio prodotto per elettroerosione sono caratterizzate da rilievi arrotondati e da una certa granularità che deve poi essere ridotta manualmente. In genere, le

¹² Il sistema implica l'iniezione del metallo fuso in una matrice (derivata dalla moneta originale) inserita in una centrifuga: la pressione esercitata sul getto è tale da garantire una maggiore compattezza della superficie metallica risultante e una maggiore definizione del rilievo ottenuto rispetto al metodo di semplice colatura. (LARSON, 2004: 39-54, in particolare 49-51; <<https://www.calgarycoin.com/reference/fakes/cast.htm>>).

¹³ LARSON, 2004: 55-100; SAYLES, 2001: 10-13, 27; KROH, 1990; <<https://www.calgarycoin.com/reference/fakes/struck.htm>>.

¹⁴ Cfr. anche STANNARD – FISCHER BOSSERT, 2011: 15-18.

¹⁵ Cfr. anche *Ivì*: 6-8, per l'uso di *hub dies* in antico.

¹⁶ LARSON, 2004: 66-70.

¹⁷ PANCOTTI, 2019: 327; SAYLES, 2001: 13.

monete coniate di fresco non mostrano cristallizzazione e il peso risulta spesso sbagliato rispetto allo standard antico per via dell'erronea creazione dei tondelli.

*c. Elettrotipo*¹⁸. Nata in Russia e sviluppata a partire dal 1838, la tecnica degli elettrotipi si basa sul principio dell'elettrolisi. Dopo aver realizzato un calco dell'originale in argilla fine, il metallo (oro, argento, rame o nickel) viene galvanizzato su di esso creando un guscio molto sottile, un lato alla volta. Le due facce devono quindi essere riempite, di piombo o lega metallica, e unite insieme creando una rima di congiunzione che deve essere minimizzata manualmente. La moneta così ottenuta può poi venir placcata, in oro o argento, e patinata per assomigliare alle monete autentiche; il loro peso tuttavia risulta sempre sbagliato.

*d. Alterazione*¹⁹. Le alterazioni sono per lo più realizzate su monete originali in cattive condizioni, per enfatizzarne e migliorarne i dettagli, oppure modificarne il tipo da uno comune a uno raro. Si può trattare di: *a. rilavorazione/incisione a mano libera*, con vari strumenti meccanici o con il laser; *b. applicazione*, ossia la saldatura o l'incollaggio sulla superficie della moneta di materiale metallico o singoli elementi del tipo; *c. marcatura*; *d. placcatura*²⁰.

I pezzi numismatici così prodotti presentano sempre dei punti deboli che, individuati con diverse tecniche, li tradiscono come falsificazioni. I metodi per intercettare queste realizzazioni moderne sono raggruppabili in tre categorie²¹:

a. Analisi visuale (macro e micrografia, microscopia ottica, microscopia elettronica, scansione 3D)²². Le varie tecniche di indagine visiva, dalla più semplice alla più complessa, permettono innanzitutto di confermare o meno la correttezza dello stile grafico, dei tipi numismatici e del loro abbinamento D/R, nonché dell'asse di conio, per poi approfondire l'esplorazione di superfici e bordi (eventualmente sezioni) monetali rilevando incompatibilità con le antiche metodologie di produzione, incoerenza dei rilievi, mancanza di nettezza nel disegno e/o nelle lettere della legenda, pre-

¹⁸ *Ivi*: 73; KROH, 1990; <<https://www.calgarycoin.com/reference/fakes/electro.htm>>.

¹⁹ LARSON, 2004: 25-38; KROH, 1990; <<https://www.calgarycoin.com/reference/fakes/tooling.htm>>.

²⁰ LARSON, 2004: 35-38.

²¹ Cfr. *e.g.*, CRADDOCK, 2009: 183-184; SAYLES, 2001: 90-107; KROH, 1990; <<https://www.calgarycoin.com/reference/fakes/fakesgiveaways.htm>>.

²² KHAZAEI *et al.*, 2021.

senza di bolle d'aria e/o aspetto generalmente poroso, rima di congiunzione al bordo, segni di lima, tracce di rottura di conio incompatibili con l'aspetto della moneta, dettagli che denunciano il modello originario o la rilavorazione dello stesso, striature derivate dalla meccanica della coniazione, corrosione e patina, cristallizzazione del metallo coniato, etc...

b. Analisi tattile, dimensionale e ponderale. Fondamentale per la classificazione e l'autenticazione numismatica è il confronto con le dimensioni (diametro) e il peso standard delle varie emissioni. Inoltre, la misurazione del 'peso specifico' di oro e argento può offrire una prima analisi composizionale aiutando a determinare la percentuale di purezza di una moneta in metallo nobile²³. La percezione tattile di rilievi e sporgenze metalliche anomale può supportare l'analisi ottica di alcuni dettagli. Infine, anche il suono della moneta lasciata cadere su un piano può essere di per sé indizio di composizione metallica e peso non corrispondente a una moneta autentica.

c. Analisi chimico-fisica (in particolar modo: spettrofotometria XRF, SEM con sonda EDS, PIXE, NAA). Privilegiando ovviamente le tecniche non distruttive, in archeometria esiste un'ampia gamma di analisi scientifiche, per lo più di carattere elementare, che possono essere condotte sul corpo metallico e/o sulla patina di monete sospette per cercare conferma dell'intercorsa attività fraudolenta²⁴.

3. La falsificazione di monete antiche nei secoli passati

Se i casi di imitazione e contraffazione numismatica, ad opera tanto di singoli falsari quanto di zecche ufficiali o clandestine, sono ben attestati in età greco-romana e durante il Medioevo, è con la riscoperta della Classicità tra Umanesimo e Rinascimento che, accanto alla passione per l'arte e la letteratura del mondo antico, esplose la mania collezionistica per monete e medaglie del passato. Non essendo a tutti accessibili gli originali, per i quali i sovrani e i nobili europei facevano a gara costituendo importanti collezioni, cominciò a diffondersi l'uso di acquistare e studiare le riproduzioni²⁵ degli esemplari considerati di maggior pregio storico-artistico, quali ad

²³ BARELLO, 2012: 131.

²⁴ Cfr. SALEM-MOHAMED, 2019; PANCOTTI, 2019: 327; BONIFAZI *et al.*, 2016; BARELLO, 2012: 131-132; MONDIO *et al.*, 2009; ANGELINI *et al.*, 2003.

²⁵ Cfr. anche PROKOPOV, 2015: 7-11, per una rassegna degli incisori e degli artisti tra Umanesimo e Rinascimento che si dedicarono alla creazione di conii a mano libera, per riproduzioni o falsificazioni intenzionali.

esempio i sesterzi imperiali. Parallelamente, però, prese piede l'attività frodatrice di falsificazione, con la creazione di pezzi a imitazione o vere e proprie copie delle emissioni antiche, spacciate direttamente come originali agli ignari appassionati – incluse molte teste coronate²⁶.

Già nel 1555 il numismatico Enea Vico, nel suo *Discorsi sopra le Medaglie degli Antichi*, tocca il delicato tema delle riproduzioni e delle falsificazioni numismatiche, citando una serie di artisti incisori coinvolti nel settore, fra cui compare il nome illustre di Giovanni da Cavino.

3.1. Giovanni da Cavino

Originario della dotta città universitaria di Padova, Giovanni da Cavino²⁷ (1500-1570) fu il massimo rappresentante della temperie antiquaria rinascimentale che vedeva nell'arte numismatica e nello studio delle monete antiche una forma elevata di erudizione, nonché un costante spunto di dibattito sulla storia e la società degli Antichi. Raffinato orefice e incisore, Cavino, grazie alla collaborazione dell'umanista e collezionista Alessandro Bassiano, che gli forniva la competenza numismatica e storica, incise a mano libera un gran numero di conii ispirati alla monetazione romana, sui quali batteva monete e medaglioni in bronzo; raramente, invece, si dedicò in prima persona alle realizzazioni per fusione. Nonostante tale prolifica attività, non sembra possibile muovergli l'accusa di falsificazione²⁸ poiché non vi era alcun intento di frode, bensì la chiara volontà di diffondere la conoscenza dell'antica arte monetaria: lo stesso Vico lo ricorda come eccellente 'imitatore', non come 'falsario'. La sua produzione si può distinguere in tre gruppi: *invenzioni*: monete e medaglie ispirate all'arte monetaria classica e realizzate secondo lo stile antico ma con tipi elaborati *ex-novo* da Cavino; *imitazioni*: monete e medaglie per le quali si individuano tipi antichi di riferimento, pur con varianti significative determinate dall'estro dell'autore e dal gusto rinascimentale; *riproduzioni*: soprattutto sesterzi imperiali che ripropongono fedelmente il modello originale.

In particolare questi ultimi esemplari, i cui tondelli erano realizzati in bronzo e non oricalco come gli originali, finirono per ingannare esperti e collezionisti del passato che li considerarono autentici sesterzi romani e

²⁶ PRETO, 2020: 536; DE CALLATAY, 2014; CRADDOCK, 2009: 180-181; JONES, 1990: 136-137; SESTINI, 1826: 5.

²⁷ PRETO, 2020: 536; SAYLES, 2001: 32-34; JONES, 1990: 137, fig. 140b,c ; KLAWANS, 1977; LAWRENCE, 1883; *The Paduan* 1843; cfr. <<https://www.cronacanumismatica.com/i-sesterzi-di-giovanni-cavino-moneta-falsa-o-riproduzione-artistica-dallantico/>>.

²⁸ Cfr. anche MOLINARI, 2014: 251-252.

come tali li acquistarono per i propri medaglieri. Il livello di resa stilistica e dettaglio è tale, infatti, da poter risultare di difficile discernimento anche oggi. Alcuni elementi guidano però verso un corretto riconoscimento: il tondello è in genere più rotondo, regolare e sottile rispetto ai corrispettivi romani; la perlinatura si presenta completa e in rilievo definito, il che si nota raramente negli originali; la forma delle lettere delle legende è resa con meno aderenza allo stile classico, le lettere sono più basse e squadrate; sottoposti ad analisi elementare rivelerebbero ovviamente la mancanza di Zinco, caratteristico dell'antica lega di oricalco (fig. 1)²⁹.



Fig. 1 – Sesterzio di Vespasiano (tipo di riferimento: RIC 445; BMCRE 565), produzione di G. Cavino, falso coniato, ForgeryNetwork.com, n. 10625.

<<http://www.forgerynetwork.com/asset.aspx?id=d5J4B4crqEY>>

La situazione è ulteriormente complicata proprio dal grandissimo successo ottenuto dall'opera di Cavino, che ha determinato un uso continuato dei suoi conii, anche dopo alla sua morte, e la diffusione in altre botteghe padovane del gusto per questo tipo di realizzazioni. Si venne così a costituire nel corso del XVI secolo, ma anche successivamente, un *corpus* di monete e medaglie dalle caratteristiche affini, dette *Padovanini*, fra cui si contano: le monete battute da Cavino, quelle della sua bottega (incluse le postume), quelle di altre botteghe coeve.

Se Cavino prediligeva la coniazione all'antica, per battitura, la maggior parte dei *Padovanini* non realizzati da lui furono ottenuti per fusione, anche a partire dai suoi stessi calchi, in particolare nel corso dell'Ottocento. Gli

²⁹ Cfr. SCHIRIPA SPAGNOLO *et al.*, 2014: 256-258.

esemplari fusi risultano ovviamente meno ingannevoli rispetto ai pezzi battuti di Cavino.

A metà XVII secolo, ben 122 conii incisi da Cavino furono acquistati dall'antiquario ufficiale del Re di Francia da una famiglia padovana. Oggi tali conii dovrebbero essere conservati nel *Cabinet des Médailles* di Parigi; tuttavia, Klawans³⁰ ne ha denunciato la dispersione di più della metà (68), di cui restano solo gli esemplari battuti.

3.2. Carl Becker

Se le prime operazioni di imitazione e riproduzione di monete classiche erano caratterizzate da un gusto squisitamente antiquario, mosse da un interesse conoscitivo piuttosto che da un intento apertamente fraudolento, e i risultati erano spesso frutto della libera interpretazione e fantasia degli incisori, con l'approfondirsi degli studi sistematici della disciplina numismatica tra XVII e XVIII secolo l'attività di falsificazione diventa altrettanto sistematica e conscia. I falsari studiano le emissioni antiche ed essendo spesso in diretto contatto con i collezionisti ne captano i *desiderata*, individuando i tipi rari o stravaganti che suscitano il maggior interesse: quindi li riproducono e li offrono in vendita.

Nel corso del XVIII secolo, Roma era diventata il centro di un fitto giro di falsificazione numismatica (tra le altre), che vedeva coinvolto persino il medaglista papale, il francese Fernand de Saint-Urbain (1658-1738), i cui conii originali sono forse da riconoscersi in un gruppo di 46 conii pubblicati nel 1933 e conservati a Vienna³¹. D'altra parte, in mancanza di affidabili cataloghi illustrati delle collezioni esistenti, i quali cominciarono a diffondersi arricchendosi poi anche di fotografie a partire dal XIX secolo³², era virtualmente impossibile riconoscere per confronto i falsi propinati agli ignari acquirenti. Con la pubblicazione nel 1806 del monumentale lavoro di Théodore Mionnet, *Description de médailles antiques grecques et romaines avec leur degré de rareté et leur estimation*, accompagnato da un impressionante numero di calchi in zolfo³³, la gara ad accaparrarsi i pezzi antichi si scatenò e con essa l'attività di falsificazione toccò nuovi apici. Il volume venne sfacciatamente utilizzato come catalogo d'acquisto, da cui i falsari prendevano

³⁰ Klawans, 1977.

³¹ Sayles, 2001: 35; Spier-Kagan, 2000.

³² Pancotti, 2019: 326; Sayles, 2001: 35-36.

³³ Sayles, 2001: 35; Jones, 1990: 145.

‘spunto’ per le loro creazioni, vendute poi ai prezzi indicati³⁴. È l’archeologo e numismatico Domenico Sestini a denunciare in modo accorato alcune figure di falsari suoi contemporanei che continuavano a operare indisturbati, anzi con una certa spudoratezza³⁵.

Oggetto principale dei suoi strali è l’ingegnoso e sfrontato Carl Wilhelm Becker³⁶ (1772-1830), figlio di un mercante di vino, divenuto un abilissimo e prolifico incisore di conii di monete antiche. La sua raffinata tecnica di incisione a mano libera, la battitura a martello e l’attenta patinatura producevano risultati di grande credibilità, che Becker non si peritava di spacciare per originali, anzi, l’intento fraudolento e l’occhio per il commercio sono evidenti dalle sue vicende biografiche. In risposta al tentativo di denuncia di Sestini, l’incisore affermò che si occupava solo di riprodurre repliche poco costose di monete rare che la maggior parte dei collezionisti non sarebbero stati in grado di procurarsi altrimenti. Non cedette di un millimetro dalla sua attività, al contrario, tramite suoi agenti cominciò a inviare le monete in Turchia perché riaffiorassero sul mercato con una provenienza plausibile³⁷. Persino il sistema di patinatura, che implicava il trascinarsi dei pezzi freschi di conio in un contenitore pieno di limature di ferro attaccato al suo carro, quindi il seppellimento per qualche settimana con inaffiatura di acido urico (ossia, con litri di urina, per la quale Becker aveva studiato gli effetti sulla superficie metallica e il virare del colore della patina), era curato in dettaglio per ottenere un prodotto il più vicino possibile agli originali³⁸. Il risultato fu che «quasi tutti i Musei d’Europa sono infetti di medaglie Beckeriane»³⁹. Per lo stesso Medagliere Capitolino, in cui è confluita la ‘Collezione Campana’, studi recenti hanno riscontrato il medesimo problema di ‘inquinamento’: «su 19 monete false identificate nella collezione Campana Capitolina, ben 14 sembrano essere state opera di Becker»⁴⁰.

Strano a dirsi, ma, nonostante tutto il traffico di monete false, Becker non si arricchì; così, per necessità economica, negli ultimi anni di vita tentò invano di vendere i suoi stessi conii. Alla sua morte, la moglie continuò a

³⁴ SESTINI, 1826: 6.

³⁵ *Ivi*: 7: «abominevole commercio».

³⁶ PRETO, 2020: 537; SAYLES, 2001: 37-39; JONES, 1990: 144-146, fig. 149a,c.; HILL 1979.

³⁷ MOLINARI, 2020: 88; CRADDOCK, 2009: 17; JONES, 1990: 144.

³⁸ LARSON, 2004: 158-159.

³⁹ SESTINI, 1826: 7.

⁴⁰ MOLINARI, 2020: 88-89.

battere e vendere riproduzioni poco costose in piombo e stagno; la maggior parte dei suoi conii originali sono infine giunti al Saalburg Museum e, da lì, sono ora conservati nel Kaiser Friedrich Museum di Berlino. La pubblicazione estensiva dei conii nel 1924 ad opera di George Hill, nel volume *Becker the Counterfeiter* corredato di schede fotografiche, è di fondamentale importanza per il riconoscimento dei falsi Beckeriani tuttora in circolazione e a loro volta oggetto di collezionismo (fig. 2).



Fig. 2 – Aureo di Traiano, restituzione di un tipo repubblicano (HILL, 1979: Becker n. 166), produzione di K.W. Becker, falso coniato, ForgeryNetwork.com, n. 14283. <<http://www.forgerynetwork.com/asset.aspx?id=bGLZB4Z9pCw=>>

3.3. Caprara

Sulla sponda orientale del Mediterraneo, negli stessi anni in cui era attivo Becker, operava un altro abile falsario, la cui vita è però molto meno nota. La sua stessa identità, infatti, ci è giunta solamente nella forma del soprannome 'Caprara'⁴¹.

Lo studio di Philip Kinns, *The Caprara Forgeries*, colloca il falsario tra gli anni '20 e i '30 dell'Ottocento, con base a Smirne, in Turchia, e poi a Siro, nell'Egeo. Gli vengono attribuiti almeno 80 falsi, ma studi recenti, in particolare le scoperte della Hurter⁴², rendono chiaro come il numero sia destinato ad aumentare e nuovi esemplari possano essere ancora individuati.

⁴¹ SAYLES, 2001: 340-41; HURTER, 1999; JONES, 1990: 144-146; KINNS, 1984; SESTINI, 1826: 7: «un'officina monetaria si stabilì in Smirne [...] sotto la direzione d'un certo Caprara, facendo conii nuovi, e altri coll'imitare gli antichi».

⁴² HURTER, 1999.

Caprara si dedicò completamente al campo della monetazione greca, producendo nuovi conii e battendo monete che spesso presentavano improbabili accoppiamenti D/R oppure erano arricchite da monogrammi del tutto inventati. Anche lui si applicò nell'escogitare tecniche di patinatura e corrosione artificiale per rendere più accattivanti i suoi prodotti, che poi vendeva grazie a una fitta rete di agenti dalla specchiata reputazione.

3.4. Luigi Cigoì

Sempre nel corso dell'Ottocento, operò sul fronte italiano, a Udine, Luigi Cigoì⁴³ (1811-1875). Collezionista per quarant'anni di un gran numero di esemplari autentici di monete antiche, medievali e rinascimentali, Cigoì aveva acquisito nel tempo una solida competenza sia in ambito storico-numismatico che chimico-metallurgico. Tutto ciò, insieme alla stima e alla fiducia guadagnata nel settore in quanto appassionato, gli permise di convertirsi con successo in falsario, dedicandosi alla produzione di una grande quantità di esemplari che spaziavano dalla prima antichità al Rinascimento, con una certa predilezione per i piccoli nominali italiani del IV e VI secolo.

I suoi pezzi, realizzati non direttamente da lui, bensì da artigiani fidati con sede fuori Udine, sono caratterizzati da accuratezza nei dettagli, ottima rifinitura e una credibile patinatura, il che li rende tuttora molto insidiosi, visto l'ulteriore 'invecchiamento' naturale che hanno subito (fig. 3).



Fig. 3 – Denario di Caligola (BRUNETTI, 1966: n. 100), produzione di L. Cigoì, falso coniato, Forum Ancient Coins, n. 533/1331.

<<https://www.forumancientcoins.com/fakes/displayimage.php?pid=22367>>

⁴³ PRETO, 2020: 537-538; SAYLES, 2001: 42; BRUNETTI, 1966; WILLNER, 1895.

Il suo peculiare ‘hobby’ venne denunciato già dal contemporaneo Carlo Kunz, numismatico e direttore del museo di Antichità di Trieste, il quale si trovò coinvolto nella valutazione di un gruppo di monete vendute da Cigoj alla galleria numismatica tedesca di Adolph Hess. Nel 1870, il falsario finì anche sotto processo per le accuse mossegli da un antiquario viennese che si era accorto della non autenticità dei pezzi acquistati. Il processo, tuttavia, si risolse con un nulla di fatto e Cigoj ebbe infine la sfacciataggine di donare in lascito testamentario al museo di Udine la sua collezione di falsi⁴⁴.

3.5. Constantinos Christodoulos

Scavallando nel XX secolo, è necessario ricordare l’interessante figura del falsario cipriota Constantinos Christodoulos⁴⁵ (fine XIX secolo – 1955 circa). Si tratta ancora una volta di un collezionista ‘passato al lato oscuro’, e in modo alquanto sfrontato: nel 1900, infatti, con il pretesto di donare al Museo Nazionale di Atene alcuni esemplari antichi di sua proprietà, Christodoulos, fino a quel momento del tutto sconosciuto, presentò richiesta di ricevere in cambio i calchi di sei rare monete. Dopo qualche tempo, cominciarono a comparire sui mercati numismatici ateniesi ed europei un gran numero di falsi corrispondenti agli stessi pezzi.

I falsi di Christodoulos, realizzati per battitura a martello su conii ricavati meccanicamente dagli originali (ma anche da alcuni falsi), rifiniti con cura e caratterizzati da un’ottima patina (fig. 4), mieteranno numerose vittime – esperti compresi – fino alla pubblicazione di Svoronos, nel 1922, dei 1.000 conii falsificati (D/R di 500 monete) sequestrati dal laboratorio dello stesso Christodoulos nel 1914⁴⁶.

Con un corredo di ben 17 tavole fotografiche dei calchi ottenuti dagli esemplari sequestrati, Svoronos, il primo a rendersi conto della truffa avviata dal Cipriota (alle dipendenze e in favore di un antiquario locale che in tal modo inquinava la piazza altrui)⁴⁷, dopo esser divenuto Direttore del Museo Numismatico ateniese, riuscì a dimostrare l’attività fraudolenta di Christodoulos, operandosi poi strenuamente per fermarne la diffusione dei falsi.

⁴⁴ Vittorio Emanuele III, appassionato collezionista di monete antiche, seppe invece riconoscere ed evitare i falsi di Cigoj (TRAVAINI, 2005: 109-110).

⁴⁵ PRETO, 2020: 538; SAYLES, 2001: 50-52; MOULAKIS, 1996; ID. 1995; ID. 1994; JONES, 1990: 171-172, fig. 177a,c; SVORONOS, 1974; ID. 1922.

⁴⁶ JONES, 1990: 171-172; SVORONOS, 1974. Numerosi altri conii vennero ritrovati e attribuiti a Christodoulos negli anni ‘90 da MOULAKIS (vedi n. 45).

⁴⁷ SVORONOS, 1974.



Fig. 4 – Dracma di Filippo V (SVORONOS, 1920: Christodoulos n. 118), produzione di Christodoulos, falso coniato, ForgeryNetwork.com, n. 14423.
<<http://www.forgerynetwork.com/asset.aspx?id=zohcXMofCUs=>>

Nei suoi articoli, quasi riecheggiando i toni acrimoniosi di Sestini, il numismatico greco parla senza mezzi termini del falsario, definendolo un ignorante incapace di incidere a mano i conii (cosa per altro smentita dal ritrovamento di alcuni esemplari così realizzati) e persino di distinguere lui stesso un originale da un falso. Nonostante la demonizzazione ricorrente, tuttavia, Svoronos non poté non riconoscendogli un ‘talento diabolico’ nel creare l’illusione di autenticità⁴⁸.

Illustre vittima di questo abbaglio cadde niente meno che l’archeologo e numismatico Sir George Hill, dal 1912 *keeper of coins and medals* al British Museum⁴⁹ e futuro Direttore del museo. È lo stesso Hill a raccontare come fosse rimasto colpito da un eccellente esemplare di decadracma di Atene databile al 460 a.C., visto sfoggiare a mo’ di gioiello da una dama greca che lo aveva appuntato al seno durante una festa⁵⁰. Dopo una serie di trattative, nel 1920 era riuscito ad acquistare la moneta per la collezione del museo, ma bastarono due anni per polverizzare l’orgoglio con cui lo studioso aveva presentato il pezzo: all’uscita delle tavole di Svoronos, fu ormai chiaro che Hill era stato ingannato e aveva acquistato uno dei falsi prodotti da Christodoulos.

⁴⁸ SVORONOS, 1974.

⁴⁹ BritishMuseum.org: <<https://www.britishmuseum.org/collection/term/BIOG109606>>.

⁵⁰ HILL, 1921.

4. Il mercato contemporaneo e la falsificazione di numismatica antica

Nel corso del XX secolo gli avanzamenti tecnologici hanno inciso grandemente sia in positivo che in negativo nel settore della numismatica: se, da un lato, l'uso di tecnologia ad alta precisione e potenza, nonché l'esistenza di materiali sintetici come gomme e siliconi, permettono una riproduzione sempre più minutamente fedele delle monete antiche, dall'altro, il continuo affinarsi delle metodologie di indagine scientifica in supporto alle competenze di *connoisseurship* specifica facilita l'individuazione di incoerenze e incompatibilità tipiche di esemplari falsificati.

Nei secoli scorsi l'interesse suscitato da monete e medaglioni antichi indusse alcuni individui a cimentarsi nella loro riproduzione fino a sconfinare nella frode, forse mossi meno dall'idea del guadagno che dalla sfida del compito, dal prestigio e dal gusto per l'inganno di ingenui, seppur dotti, collezionisti. Dal Rinascimento al pieno Ottocento, i grandi falsari di monetazione antica furono spesso, a loro volta, studiosi e collezionisti, ma soprattutto abilissimi artisti, orefici e incisori, i cui nomi sono non di rado rimasti nella Storia. La falsificazione si concentrava su monete rare e di pregio, oppure su serie di emissioni dal significato storico particolare o dalle caratteristiche eccentriche; il panorama contemporaneo si presenta, invece, molto più diversificato e ampio, con una peculiare attenzione per i ripostigli e i tesoretti monetali, inquinati da un certo numero di falsi, quando non addirittura interamente fabbricati ad arte⁵¹. Meno riconoscibili risultano inoltre le figure tradizionali di singoli grandi falsari.

A grandi linee possiamo distinguere la presenza attuale sul mercato delle seguenti tipologie.

a. Esempari di falsari antecedenti il XX secolo. Le produzioni di Cavino e Becker, ad esempio, godono di notevole valore come tali e hanno un mercato a sé; in alcuni casi falsificazioni ottocentesche possono tuttora circolare come pezzi autentici e trarre in inganno gli acquirenti.

b. Esempari di falsari dei primi del '900. Come detto, le figure di grandi falsari sono meno identificabili, per lo più collocate nella prima metà del secolo e spesso note per il solo nomignolo. Oltre a Christodoulos, possiamo ricordare il falsario greco 'Orphanides'⁵², secondo alcuni originariamente discepolo dello stesso Cipriota: operò tra gli anni '30 e '60 con un'ampia

⁵¹ Esempare è il caso di un piccolo ripostiglio di stateri in elettro emerso nel 1992 da scavi archeologici a Clazomene, città della Grecia Ionica nell'attuale Turchia (CRADDOCK, 2009: 17). Cfr. SAYLES, 2001: 44.

⁵² *Ivi*: 57-59.

produzione di falsi la cui superficie veniva rifinita e lavorata per sembrare consunta o corrosa. Alcuni dei conii da lui creati sono in acciaio.

Contemporaneo fu anche un personaggio noto come ‘Tardani’⁵³, attivo in Italia, probabilmente con base in Sicilia, fino al 1919, anno presunto della sua morte. Raffinato falsario, già segnalato da Francesco Gneccchi nel 1896, realizzò un numero impressionante di conii, un migliaio dei quali conservati presso il Museo Nazionale Romano, spaziando dall’età antica a quella moderna. Ne sono stati individuati almeno 230 di monetazione greca, 520 di romana e 300 di medievale e moderna: un centinaio sono stati incisi a mano, i rimanenti sono stati ottenuti per elettrotipo. Forte di tecnica e inventiva, Tardani riuscì a produrre un intero tesoretto di monete Papali (‘tesoretto di Bolsena’), poi acquistato dal Vaticano. Infine, tra gli anni ’20 e ’30, il cosiddetto ‘falsario di Ginevra’⁵⁴ mise in circolazione sul mercato internazionale una tipologia ben precisa di falsi: le rarissime emissioni in bronzo di cinque imperatori romani tardo-antichi (Nigriniano, Giuliano di Pannonia, Alessandro di Cartagine, Valente e Sesto Martiniano).

c. Riproduzioni per musei/privati introdotte sul mercato come autentiche. La qualità apparente di alcune repliche (in particolare quelle coniate), prodotte in gran numero da laboratori specializzati su commissione di musei o privati, può rivelarsi assai dannosa quando gli stessi pezzi vengono accidentalmente o volontariamente immessi sul mercato come originali. Dai calchi degli elettrotipi del British Museum, fatti realizzare dal museo stesso a partire da metà Ottocento come riproduzioni per collezionisti⁵⁵, è derivata la famosa serie di falsi dei ‘Galvano Boys’⁵⁶, che fu riconosciuta e condannata nel 1989 da Silvia Hurter e Alan Walker, con pubblicazione estensiva nel *Bulletin on Counterfeits*⁵⁷.

⁵³ *Ivi*: 53.

⁵⁴ *Ivi*: 46-49.

⁵⁵ Robert Ready e suo figlio furono i principali creatori di elettrotipi per il British Museum, con una lunghissima e prolifica attività che vide la produzione, dal 1859 al 1931, di oltre 800 esemplari di monete greche e un gran numero di monete romane (SAYLES, 2001: 73-74).

⁵⁶ Anche detti ‘The British Museum Forgers’; il falsario principale è noto come ‘Costodoulos’ o ‘The Athens Master’.

⁵⁷ *The British Museum Forgers, or, ‘Costodoulos’ and ‘Gulyas’*, *Bulletin on Counterfeits* 17, n. 1, 1992, 2-48; *The Galvano Boys - Part II*, *Bulletin on Counterfeits* 17, n. 2, 1992/3, 2-11; cfr. SAYLES, 2001: 66.

Un caso clamoroso di uso fraudolento di riproduzioni è quello del cosiddetto ‘tesoretto del Mar Nero’⁵⁸, costituito da migliaia di dioboli con i tipi delle città di Apollonia e Mesembria, in Tracia. Offerte in vendita a partire dal 1988, queste monete trassero in inganno molti collezionisti, oltre a gettare in confusione fior fiore di numismatici scatenando un aspro dibattito. Il mistero dell’oscuro tesoretto venne infine risolto da Frank Kovacs (1994), membro del comitato antifalsificazione della *International Association of Professional Numismatists* (IAPN), che scoprì gli stessi dioboli in vendita come *souvenir* presso il Museo di Storia Nazionale della Bulgaria, a Sofia.

In effetti, a partire dagli anni ’90, la Bulgaria pare essere divenuta un pericoloso centro di produzione numismatica falsa di medio/alta qualità, sia pressofusa che coniato. Sembra che alcuni allievi di Slavey Petrov⁵⁹, noto abilissimo incisore di conii per riproduzioni, abbiano avviato una prolifica attività da falsari, realizzando monete battute su conii lavorati a mano libera, e cercando poi di spacciarle via Internet o persino metterle in vendita a Istanbul, per renderne più plausibile la provenienza (fig. 5). La credibilità dei falsi della cosiddetta ‘Scuola Bulgara’⁶⁰ è purtroppo migliorata nel tempo: la patinatura dei bronzi è di particolare bellezza e il tratto stilisticamente più realistico.



Fig. 5 – Stateri d’argento di Istros, produzione della cosiddetta ‘Scuola Bulgara’, falso coniato, ForgeryNetwork.com, n. 6512.

<<http://www.forgerynetwork.com/asset.aspx?id=k6oRWiKbmQg=>>

⁵⁸ *Iv:* 62-65; 74.

⁵⁹ *Iv:* 87-89.

⁶⁰ *Iv:* 61.

Fin dai primi anni 2000, il numismatico Ilya Prokopov ha estesamente studiato e pubblicato la produzione di repliche/falsificazioni uscite da laboratori e officine numismatiche operanti in Bulgaria, rilevandone le caratteristiche distintive per facilitarne il riconoscimento in caso di riemersione nei circuiti di vendita⁶¹. Tra il 2004 e il 2005, sono state messe in commercio migliaia di falsi di monete antiche spacciate come provenienti da due tesoretti di tetradrammi e uno di denari repubblicani, realmente scoperti in Bulgaria. Le monete autentiche pare non abbiano ancora toccato il mercato, che si è visto invece inondato dalle loro riproduzioni di notevole qualità, in parte pressofuse e in parte battute. Il caso è stato analizzato e illustrato dallo stesso Prokopov che ha pubblicato indicazioni utili per la loro identificazione⁶².

d. *Esemplari di media/alta qualità opera di falsari anonimi contemporanei.* Oltre alle produzioni seriali di modesta credibilità e alle repliche su ordinazione, continuano ad esistere falsi di buona e ottima fattura realizzati da individui che, accanto all'abilità manuale nella lavorazione di conii e calchi, sfruttano le più avanzate tecnologie, come l'evoluta *pressofusione* o il 'trasferimento del conio', per rendere le loro creazioni sempre più perfette e vicine agli originali antichi. In questi casi, i falsari puntano a riprodurre esemplari di grande pregio, rarità e valore, venendo così incontro agli interessi e alle aspirazioni dei collezionisti⁶³ e mirando alla commercializzazione in aste di rilievo internazionale. Caso emblematico di questa tendenza è quello del decadramma di Agrigento messo in vendita all'asta *Triton&Nomos* di New York a gennaio 2012. La comprovata falsità di questo pezzo ha, paradossalmente, attenuato la posizione del conferente che, nel bel mezzo dell'asta, era stato fermato per «criminal possession of stolen property in the second degree»⁶⁴ con l'accusa di aver messo in commercio beni culturali provenienti da scavo clandestino in territorio italiano⁶⁵. Medico di professione, il collezionista

⁶¹ PROKOPOV, 2017; PROKOPOV-MANOV, 2005: 16-22.

⁶² PROKOPOV, 2007: 4-6.

⁶³ Cfr. PANCOTTI, 2019: 327.

⁶⁴ Il ritiro dall'asta e la restituzione all'Italia delle monete, in caso di autenticità, sarebbero stati effetto del *Memorandum of Understanding on the imposition of restrictions on the import of categories of archaeological material from Italy*, firmato per la prima volta da Italia e U.S.A. nel 2001, quindi rinnovato (da ultimo nel 2020).

⁶⁵ CAMPANA, 2012; NYC D.A. Says Prominent Surgeon Knew He Was Selling Looted Coin, Chasing *Aphrodite*, 11.01.2012, <<https://chasingaphrodite.com/2012/01/11/exclusive-nyc-da-says-prominent-surgeon-knew-he-was-selling-looted-coin/>>; The Case of the Dodgy Drachmas: Arnold Peter Weiss, Prominent Rhode Island Surgeon, Pleads Guilty;

stava trattando la vendita di due esemplari di decadramma agrigentino, dell'incredibile valore stimato di 1,2 milioni di dollari l'uno, e di un esemplare di tetradramma catanese, del valore stimato di 350.000 dollari. Non essendo in grado di produrre documentazione di provenienza, dichiarò che credeva fossero freschi di scavo⁶⁶. In modo del tutto inaspettato, tuttavia, le analisi peritali richieste dall'ufficio del procuratore stabilirono la falsità delle tre monete sulla base di osservazioni al SEM (*Scanning Electron Microscope*). Alle stesse conclusioni giunse in seguito anche il numismatico Alberto Campana, in un articolo dedicato al rarissimo tipo corrispondente ai decadrammi agrigentini del medico. Grazie ad ingrandimenti fotografici dei singoli dettagli, l'attento confronto degli esemplari in questione con altri di sicura autenticità ha infatti rilevato numerose discrepanze nella resa minuta del disegno⁶⁷. Il medico, patteggiando e dichiaratosi colpevole di «*attempted criminal possession of ancient coins*», fu condannato a una multa, al ritiro di 23 monete trovate in suo possesso, a svolgere 70 ore di *community service* e a scrivere un articolo che sensibilizzasse il pubblico sul tema del traffico illecito di monete prive di *provenance*⁶⁸. In pratica una punizione degna di uno studente indisciplinato.

e. Esemplari grossolani. Falsi di scarsa qualità, per lo più in bronzo, oppure a imitazione di nominali in metalli preziosi ma solamente placcati, vengono giornalmente offerti sia alle case d'asta che direttamente ai collezionisti inesperti, soprattutto su Internet. Il fiorire di aste e gallerie online, tanto più negli ultimi anni, in seguito alla sospensione delle attività in presenza per le norme di sicurezza anti-Covid-19, rendono difficilissimo il monitoraggio costante di quanto offerto e la tutela dei beni culturali e degli stessi acquirenti.

'Looted' Coins Prove Forgeries, *Chasing Aphrodite*, 03.07.2012, <<https://chasingaphrodite.com/2012/07/03/dodgy-drachmas-arnold-peter-weiss-prominent-rhode-island-surgeon-pleads-guilty-looted-coins-proved-forgeries/>>; New York rare-coin case takes unexpected twist, *Associated Press*, 03.07.2012, <<https://www.foxnews.com/us/new-york-rare-coin-case-takes-unexpected-twist>>.

⁶⁶ CAMPANA, 2012: 13.

⁶⁷ *Ivi*: 15.

⁶⁸ *Caveat Emptor*: A Guide to Responsible Coin Collecting, *American Numismatic Society Magazine*, 2012.

5. Un caso giudiziario recente: falsificazione e contrasto

Per evidenziare le dinamiche con cui i falsi numismatici di tipo archeologico entrano nel mercato italiano contemporaneo, e le modalità con cui vengono individuati e tolti dal circuito commerciale, si prenderà qui in considerazione un interessante caso giudiziario che ha visto il sequestro del pezzo monetale incriminato eseguito dal Nucleo Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale di Torino.

5.1. Procedimento penale 38880/2017, mod. 44 (Sequestro 19.09.2017)

Il caso si apre nell'agosto del 2017 quando l'Ufficio Esportazione della Soprintendenza Archeologia Belle Arti e Paesaggio per la Città metropolitana di Torino acquisisce la richiesta di rilascio dell'Attestato di Libera Circolazione (ALC)⁶⁹ relativo a una moneta antica del valore dichiarato di 1.830 euro. La richiesta era stata presentata da una casa d'aste della città per conto dell'acquirente, un cittadino svizzero che si era aggiudicato la moneta all'asta a giugno 2017 per la somma di 1.500 euro. La scheda SUE⁷⁰ identifica il pezzo come un 50 litre in elettro, emesso da Siracusa e databile al periodo di Agatocle (317-289 a.C.). La pratica viene bloccata subito dopo la prima relazione tecnica del funzionario archeologo preposto all'esame numismatico⁷¹, il quale aveva individuato marcati indizi di non autenticità. In seguito alla richiesta di integrazione di *provenance*, la casa d'aste torinese dichiara di aver ricevuto la moneta dal proprietario di una casa d'aste in provincia di Monza-Brianza che nel 2016 l'aveva a sua volta acquistata presso un'asta milanese per 900 euro, da conferente ignoto. Nel catalogo d'asta relativo, il pezzo era erroneamente presentato come 50 litre dell'epoca di Dione (357-353 a.C.).

Dati questi ulteriori elementi, il funzionario firma una relazione tecnica integrativa che dettaglia le prove numismatiche di non autenticità del pezzo in questione⁷²; i documenti raccolti vengono infine inviati al Nucleo Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale (CC TPC) di Torino per le valutazioni del caso. Senza perdere tempo, i militari procedono al sequestro d'iniziativa della moneta e inviano alla Procura della Repubblica la comunicazione di 'notizia di reato' su ipotesi di *contraffazione di opera d'arte* (*ex art.*

⁶⁹ Secondo quanto previsto dall'art. 68 del *Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio* (D. Lgs. 42/2004).

⁷⁰ Sistema informativo degli Uffici Esportazione.

⁷¹ BARELLO, 2017a.

⁷² ID., 2017b.

178, comma 1 lettera-b del D. Lgs. 42/2004)⁷³. Il sequestro viene convalidato dall’Autorità Giudiziaria il giorno seguente, mentre la richiesta di confisca da parte della Soprintendenza viene trasmessa ai Carabinieri a inizio 2018, dato il rischio elevato di reimmissione sul mercato. Le indagini del Nucleo CC TPC di Torino, con coinvolgimento in subdelega del Nucleo di Monza, proseguono quindi su incarico della Procura al fine di accertare presso le case d’asta coinvolte la provenienza della moneta e la sua autenticità, anche tramite analisi scientifiche, come richiesto della Soprintendenza.

Nel febbraio del 2019, tutta la documentazione relativa alle ultime fasi delle indagini viene inviata alla Procura, inclusa la relazione tecnica delle analisi condotte presso il Dipartimento di Chimica dell’Università di Torino⁷⁴, da cui risultano caratteristiche chimiche composizionali non compatibili con quelle della lega di elettro antico dichiarato dai venditori. In assenza di elementi che potessero ampliare e approfondire l’investigazione, ossia indizi di ‘mala fede’ nella vendita del falso o di associazione per delinquere nell’attività contraffattoria e/o nel commercio dei falsi, e vista l’impossibilità di individuare il falsario responsabile, trattandosi di un pezzo prodotto tra la fine del XIX e il XX secolo⁷⁵, il GIP può procedere all’archiviazione (*ex art.* 415 c.p.p.), stabilendo infine il dissequestro della moneta e il suo conferimento al *Centre for Cultural Heritage Technology* dell’Istituto Italiano di Tecnologia per motivi di studio⁷⁶.

5.2. Il falso elettro

La moneta oggetto di studio, come visto, era stata erroneamente descritta nel primo catalogo come emissione siracusana del periodo di Dione, ma sulla base degli studi di G.K. Jenkins⁷⁷ è chiaro che tale tipologia monetaria vada in realtà ricondotta alle emissioni in elettro del regno di Agatocle⁷⁸: in particolare, al gruppo B della serie Apollo/Tripode (*type 2* Jenkins), caratterizzato dai tipi D/‘testa di Apollo’ e R/‘Tripode’, con combinazioni fisse di numerosi conii di rovescio e 15 varietà di conio di dritto,

⁷³ Ora abrogato in favore del nuovo art. 518 quaterdecies c.p. - Contraffazione di opere d’arte.

⁷⁴ AGOSTINO, 2019.

⁷⁵ *Ivi*: 3; BARELLO-MANENTI, 2018: 187-190; BARELLO, 2017b.

⁷⁶ Provvedimento del GIP del 28.07.2023.

⁷⁷ JENKINS, 1968: 147-148.

⁷⁸ BARELLO-MANENTI, 2018: 183; JENKINS, 1968.



Fig. 6 – 50 Lire, Siracusa, periodo di Agatocle, falso elettro (foto dell'autrice, su autorizzazione del Nucleo Carabinieri CC TPC Torino).

corrispondenti ad altrettanti simboli disposti accanto alla testa del dio. Fra questi si riconosce la 'stella' che compare anche nel caso in esame.

La nostra moneta (fig. 6), tuttavia, presenta elementi non riconducibili ad alcuno dei conii di dritto (O7) o di rovescio (R4, R7, R8, R9, R10) individuati da Jenkins⁷⁹ (e.g. fig. 7). Al dritto, il volto del dio (occhi, naso, bocca e guance, la ciocca sull'orecchio) manca della freschezza e del dettaglio dell'emissione originale; il simbolo della stella dietro al capo è posizionato in modo leggermente diverso; le ciocche sul collo e la corona d'alloro presentano un movimento rigido e mostrano la parte superiore appiattita come se fosse consunta ma senza avere i bordi arrotondati e degradanti secondo una consunzione naturale. I rovesci autentici presentano, invece, un diverso collocamento della legenda rispetto al tripode; la forma delle lettere è più netta e minuta, e recano tutti la linea di esergo su cui poggia il tripode stesso. Nell'esemplare in oggetto è inoltre evidente un errore di battitura al momento della coniazione, che ha determinato un raddoppiamento del profilo dei capelli del dio, al dritto, e del cerchio inferiore del tripode, al rovescio, nonché la comparsa di una *iota* in eccesso nella legenda ΣΥΡΑ{I}Κ-ΟΣΙΩΝ.

L'indagine numismatica scaturita dal procedimento penale discusso ha

⁷⁹ BARELLO-MANENTI, 2018: 184; BARELLO 2017a; ID., 2017b; JENKINS, 1968: 156.



Fig. 7 – 50 Litre, Siracusa, periodo di Agatocle, elettro, esemplare battuto all’asta presso Heritage Auctions (asta n. 3024 del 2013, n. 24577).

<<https://www.acsearch.info/image.html?id=1545169>>

evidenziato la circolazione di un numero consistente di falsi realizzati per coniazione a partire dal gruppo di elettri siracusani Apollo/Tripode appena descritto e caratterizzati da specifici elementi che permettono di distinguervi le combinazioni di tre conii di dritto (‘stella’, ‘protome equina’, ‘anfora’) e tre conii di rovescio (R1, R2, R3)⁸⁰. Il caso in esame risulta dall’associazione del dritto con stella e del conio di rovescio R1: medesima associazione, ma senza errori di coniazione, si ritrova in una moneta passata all’asta *Gorny & Mosch* n. 244 del 2017. Jenkins⁸¹ aveva già constatato la presenza in varie collezioni museali e cataloghi d’asta di un certo numero di falsi derivati dal gruppo B di elettri siracusani della serie Apollo/Tripode: i primi esemplari sarebbero in circolazione a partire dal novembre 1912, quando comparvero sul mercato tedesco, a Monaco di Baviera, con l’asta *Jacob Hirsch* n. 32; diversi pezzi raggiunsero poi il mercato americano e quello londinese, entrando perfino nelle teche del British Museum⁸². Nel complesso, la ricerca condotta da Barello e Manenti ha individuato 32 esemplari caratterizzati dalle tipologie di conio descritte e prodotti dalla medesima officina di falsari, con buona sicurezza di origine squisitamente

⁸⁰ BARELLO-MANENTI, 2018: 184.

⁸¹ JENKINS, 1968: 159.

⁸² BARELLO-MANENTI, 2018: 185-186, con tabella degli esemplari; JENKINS, 1968: 159.

siciliana⁸³. Ben sei esemplari risultano infatti acquisiti nel Medagliere del Museo Archeologico Paolo Orsi di Siracusa fin dal primo decennio del '900. Sebbene non sia possibile risalire al falsario o gruppo di falsari creatori dei conii, gli elementi raccolti permettono di stabilire che si sia trattato di uno o più individui attivi in Sicilia sud-orientale e che potevano contare su «contatti con un ampio numero di persone coinvolte nel traffico di materiale archeologico e numismatico: antiquari, orefici, collezionisti»⁸⁴.

Con il presente lavoro, inoltre, si può ipotizzare l'individuazione di almeno un'altra moneta che, a un'analisi fotografica, mostra evidenti coincidenze con il nostro conio di dritto 'Apollo-stella' e quello di rovescio R3 (fig. 8), finora apparso associato solo al conio di dritto 'Apollo-anfora'⁸⁵.



Fig. 8 – 50 Lire, Siracusa, periodo di Agatocle, falso elettro, esemplare battuto all'asta presso VCoins/Ephesus Numismatics, n. 56, ForgeryNetwork.com, n. 13634. <<http://www.forgerynetwork.com/asset.aspx?id=XOV93ckJFXg=>>.

⁸³ BARELLO-MANENTI, 2018: 187-190.

⁸⁴ *Ivi*: 190.

⁸⁵ *International Bureau for the Suppression of Counterfeit Coins (IAPN) Bulletin on Counterfeits*, vol. 20, n. 1/2 1995/6, 12, fig. 2a (ForgeryNetwork.com, n. 5067); BARELLO-MANENTI, 2018: 184; BARELLO, 2017a; ID., 2017b.

Si tratta di un esemplare battuto all'asta americana delle *Stack's Bowers Galleries* di New York a gennaio 2022, per l'ammontare di 2.640 dollari (figg. 9-10).



Fig. 9 – 50 Litre, Siracusa, periodo di Agatocle, falso elettro (?), esemplare battuto all'asta presso Stack's Bowers Galleries New York (asta del 2022, n. 4158).

<<https://auctions.stacksbowers.com/lots/view/3-UPOYH/sicily-syracuse-agathokles-317-289-bc-el-50-litrai-hemistater-358-gms-ca-3065-bc-ngc-ef-strike-35-surface-35-edge-m>>



Fig. 10 – Sovrapposizione dell'esemplare in Fig. 9 con D/ Fig. 6 e R/ Fig. 8 (elaborazione grafica dell'autrice).

Anche le notizie relative alla sua provenienza sarebbero compatibili con la possibile identificazione. Il pezzo, infatti, faceva parte della ricchissima collezione dei coniugi Mark e Lottie Salton, a sua volta espansione della collezione del padre di Mark, Felix Schlessinger, banchiere e mercante numismatico di origini ebraiche attivo in Germania e Olanda nella prima metà del '900⁸⁶, proprio nell'area di prima circolazione dei falsi elettri.

Dal punto di vista materico, oltre ai segni di lima sul bordo⁸⁷, le analisi metallografiche condotte sulla moneta sequestrata a Torino, come anticipato, hanno confermato il giudizio di non autenticità. La spettrofotometria a fluorescenza di raggi X (XRF)⁸⁸ ha evidenziato la presenza di alte concentrazioni di argento e oro, unite a una certa percentuale di rame, piombo e ferro. Tuttavia, la distribuzione della composizione chimica rilevata nelle misurazioni è compatibile con quella di un tondello metallico costituito da un nucleo di argento rivestito in lega di oro e rame, con impurezze di piombo, non certo di un tondello in elettro naturale, né in lega di oro e argento⁸⁹. L'esperto incaricato delle analisi ha dunque concluso che siamo di fronte a un falso novecentesco prodotto per coniazione⁹⁰.

6. Conclusioni

Da quanto emerso con l'analisi del caso torinese e la disamina del fenomeno nella sua portata storica nonché d'attualità, è chiaro che la falsificazione di numismatica antica sia oggi giorno mossa da interessi prettamente economici e si regga su una relativa facilità di sfuggire ai controlli. Altrettanto vero è che purtroppo, ad ogni nuovo passaggio in asta, il valore acquisito dal falso aumenta e può raggiungere cifre considerevoli; i falsi di emissioni rare, poi, se realizzati con cura possono fruttare guadagni eccezionali.

Se le tecnologie in continua evoluzione possono aiutare i professionisti

⁸⁶ 'A World Class Collection': the Lottie Salton Collection, *Coins Weekly*, 21.10.2021, <<https://coinsweekly.com/a-world-class-collection-the-lottie-salton-collection/>>.

⁸⁷ Cfr. BARELLO-MANENTI, 2018: 184.

⁸⁸ Una tecnica non distruttiva che permette di definire la composizione elementare di un dato campione, a partire dall'analisi degli spettri di radiazione di fluorescenza X emessa dalla materia irraggiata con raggi X e γ ad alta energia (e.g. GIGANTE, 2005).

⁸⁹ AGOSTINO, 2019: 2.

⁹⁰ *Ivi*: 3.

del settore e le autorità giudiziarie a dirimere la questione di autenticità o meno di alcuni pezzi, le stesse non sono di molto aiuto al piccolo collezionista o al curioso inesperto che si affaccia al mercato numismatico, magari sui siti Internet: gli unici mezzi per impedire l'inganno sono il rafforzamento dei controlli mirati da un lato, e la sensibilizzazione dall'altro. Rendere chi acquista più consapevole dei rischi e fornire più informazioni facilmente reperibili online, come cataloghi e repertori di monete autentiche e false da confrontare, può senza dubbio impedire gli errori grossolani e incentivare il commercio virtuoso.

Bibliografia

- AGOSTINO, A. (2019). Relazione tecnica delle analisi scientifiche XRF. In *Fascicolo del procedimento penale n. 38880/2017*, Torino (non pubblicato).
- ALVAREZ, D.A. (2017). Las falsificaciones modernas de monedas antiguas como objeto de estudio de la Criminalística: Análisis forense y numismático de un denario de Severo Alejandro (parte I). *Revista Minerva*, 2, 34-59.
- ANGELINI, E., INGO, G.M., ROSALBINO, F., DE CARO, T., GRASSINI, S. (2003). Identificazione di osservabili utili all'individuazione di falsi nell'ambito dei reperti metallici di interesse archeologico. *La Metallurgia Italiana*, fasc. luglio/agosto, 1-5.
- BARELLO, F. (2012). *Archeologia della moneta. Produzione e utilizzo nell'antichità*, Milano (2006¹).
- BARELLO, F. (2017a). *Relazione tecnico-numismatica*, in *Fascicolo del procedimento penale n. 38880/2017*, Torino (non pubblicato).
- BARELLO, F. (2017b). *Relazione tecnico-numismatica integrativa*, in *Fascicolo del procedimento penale n. 38880/2017*, Torino (non pubblicato).
- BARELLO, F., MANENTI, A.M. (2018). Il 'Ripostiglio' di Scoglitti-Camarina 1938. Tutela, Esportazione e Falsificazioni Monetali, *Notiziario PNS*, 12, 182-195.
- BELLESIA, L. (2020). La monetazione come prodotto commerciale: imitazione, contraffazione e falso. In Mezzaroba, L. (a cura di), *Contraffazioni e Imitazioni Monetarie*, Bari, 15-23.
- BONIFAZI, G., CAPOBIANCO, G., SERRANTI, S. BERTOLAMI, G., PANCOTTI, A. (2016). X-Ray micro-fluorescence and chemometrics applied to Roman coins certification, *Colloquium Spectroscopicum Internationale XXXIX (Coimbra, 2015)*, Poster Session 1, n. PS1.43, <https://www.researchgate.net/publication/282804729_X-Ray_micro-fluorescence_and_chemometrics_applied_to_Roman_coins_certification#fullTextFileContent>
- BRUNETTI, L. (1966). *Opus monetale Cigoj*, Bologna.
- CAMPANA, A. (2012). Il decadramma di Akragas, *Monete Antiche*, 66 (novembre/dicembre), 3-16.
- CANTILENA, R. (2008). *La moneta in Grecia e a Roma*, Milano: Monduzzi.
- CRADDOCK, P. (2009). *Scientific Investigation of Copies, Fakes and Forgeries*, Oxford.
- DE CALLATAY, F. (2014). La controversie 'imitateurs/faussaires' ou les riches fantaisies monétaires de la Renaissance. In Mounier, P. e Nativel, C. (eds.), *Copier et contrefaire à la Renaissance. Faux et usage de faux*, Parigi, 269-291.

- FÁBREGA, C.T. (2011). *Es falso mi denario?* <<http://tesorillo.com/fakes/index.htm>>.
- GIGANTE, G.E. (2005). La tecnica della fluorescenza a raggi x, In Gigante, G.E. e Diana, M. (a cura di), *Metodologie fisiche non distruttive per le indagini sui beni culturali*, Roma: Università degli Studi 'La Sapienza', 171-200.
- HILL, G.F. (1921). Greek Coins Acquired by the British Museum in 1920, *Numismatic Chronicle*, 169-171.
- HILL, G.F. (1979). *Becker the Counterfeiter*, Washington (1924¹).
- HURTER, S. (1999). More Caprara Forgeries: a Chalcidic League Problem Solved, *The Numismatic Chronicle*, 159, 290-292.
- JENKINS, G.K. (1968). Electrum Coinage at Syracuse. In Kraay, C.M. e Jenkins, G.K. (eds), *Essays in Greek Coinage presented to Stanley Robinson*, Oxford, 145-162.
- JONES, M. (1990). *Fake? The Art of Deception*, University of California Press.
- KHAZAEI, S., RAD, M.S., SUEN, C.Y. (2021). Detection of counterfeit coins based on 3D height-map image analysis, *Expert Systems with Applications*, 174, <<https://doi.org/10.1016/j.eswa.2021.114801>>.
- KINNS, P. (1984). *The Caprara Forgeries*, London.
- KLAWANS, Z.H. (1977). *Imitations and Inventions of Roman Coins. Renaissance Medals of Julius Caesar and the Roman Empire*, Santa Monica.
- KOVACS, F.L. (1994). New Christodoulou dies surface, *The Celator*, 8.8, 32-33.
- KROH, D.J. (1990). Ancient Coins & Modern Fakes. How to Tell the Difference, *Forum Ancient Coins*, <<https://www.forumancientcoins.com/numiswiki/view.asp?key=Ancient%20Coins%20and%20Modern%20Fakes>>.
- LANCHI, C. (2021). Le monete suberate di età repubblicana dal Medagliere dei Musei Capitolini: un esempio di contraffazione nell'antichità. In *Strumenti scientifici di supporto alla conoscenza e alla tutela del patrimonio culturale*, Quaderni del Master, vol. 6, Roma, 157-167.
- LARSON, C.M. (2004). *Numismatic Forgery*, Zyrus Press.
- LAWRENCE, R.H. (1883). *Medals by Giovanni Cavino, The Paduan'*, New York.
- MOLINARI, M.C. (2014). Il falso sesterzio di Vespasiano con il tipo del Colosseo nella raccolta Maruffi. In Calcani, G. e Molinari, M.C. (a cura di), *Terre Antichità Memorie. La raccolta numismatica Maruffi*, Roma, 251-252.
- MOLINARI, M.C. (2020). I falsi in oro della 'Collezione Campana' conservati nel Medagliere Capitolino (Roma): problemi di identificazione e ricostruzione delle provenienze. In *Falso! Il patrimonio culturale e la difesa dell'autenticità*, Quaderni del Master, vol. 5, Roma, 81-104.
- MONDIO, G., MEZZASALMA, A.M., SERAFINO, T., DE FULVIO, G., ROMEO, M., SALICI, A. (2009). Ancient Coins and Their Modern Fakes: An At-

- tempt of Physico-Chemical Unmasking, *Mediterranean Archaeology and Archaeometry*, 9,2, 15-29.
- MOULAKIS, CH. (1994). Christodoulou the Forger - More dies, *Nomismatika Khronika*, 45-54. MOULAKIS, CH. (1995). Twenty More Fakes?, *Nomismatika Khronika*, 73-75.
- MOULAKIS, CH. (1996). Christodoulou yet again. In Hurter, S., Ashton R. (eds.), *Studies in Greek Numismatics in Memory of Martin Jessop Price*, Atene, 157-160.
- PANCOTTI, A. (2019). Da Archeologo ad Antiquario: l'esperienza di lavoro in una casa d'aste, In Baggio, M., Bernard, E., Salvadori, M., Zamparo, L. (a cura di), *Anthropology of Forgery*, Padova, 321-328.
- PRETO, P. (2020). Falsi e contraffazioni di monete e merci. In Panciera, W, Savio, A. (eds). *Falsi e falsari nella Storia*, Roma, 535-545.
- PROKOPOV, I. (2007). *Coins Forgeries and Replicas 2006*, Sofia.
- PROKOPOV, I. (2015). *Counterfeits of Roman and Byzantine Gold Coins*, Sofia.
- PROKOPOV, I. (2017). *Steel Dies for Pressing Counterfeits of Greek, Roman and Byzantine Coins: 'Dimitrovgrad Studio'*, Sofia.
- PROKOPOV, I, MANOV, R., (2005). *Counterfeit Studios and Their Coins*, Sofia.
- SALEM, Y, MOHAMED, E.H. (2019). The role of archaeometallurgical characterization of ancient coins in forgery detection, *Nuclear Inst. and Methods in Physics Research*, B 461, 247-255, <<https://doi.org/10.1016/j.nimb.2019.10.017>>.
- SAYLES, W.G. (2001). *Classical Deception*, Krause Publication.
- SCHIRRIPA SPAGNOLO, G., DELLA VENTURA, G., BELLATRECCIA, F. (2014). Analisi storico-iconografica e accertamenti tecnici su un falso sesterzio di Vespasiano con il tipo del Colosseo nella collezione Maruffi. In Calcani G., Molinari, M.C. (a cura di), *Terre Antichità Memorie. La raccolta numismatica Maruffi*, Roma, 253-259.
- SESTINI, D. (1826). *Sopra i moderni falsificatori di medaglie*, Firenze.
- SPIER, J., KAGAN, J. (2000). Sir Charles Frederick and the Forgery of Ancient Coins in Eighteenth-Century Rome, *Journal of the History of Collections*, 12.1, 35-90.
- STANNARD, C., FISCHER-BOSSERT, F. (2011). *Dies, Hubs, Forgeries and the Athenian Decadrachm*, <http://stannard.info/stannard_fischer_bossert_dies_hubs_forgeries_and_the_athenian_decadrachm.ppd>.
- SVORONOS, J.N. (1974). *Christodoulos the Counterfeiter*, Chicago (1922¹ ed. francese), <<http://snible.org/coins/christodoulos/>> [pubblicazione online nel 2004 delle stampe fotografiche dei calchi dei falsi individuati]
- TRAVAINI, L. (2005). *Storia di una passione. Vittorio Emanuele III e le monete*, Roma.

The Paduan Coin Forgers, *The Numismatic Chronicle and Journal of the Numismatic Society* 1843, 6, 53-55. [*The Paduan* 1843].

WILLNER, B. (1895). Modern Fälschungen römischer Münzen des Luigi Cigoj in Udine, *Numismatische Zeitschrift*, 27, 115-124.

CLARISSA ROSINA GISSI

*La gestione del patrimonio culturale in contesto emergenziale:
il ruolo dei depositi e un caso di studio**

ABSTRACT

L'esposizione del territorio italiano ai rischi legati ai danni da calamità naturali, per ciò che riguarda il loro impatto sul patrimonio culturale delle aree colpite, ha portato alla definizione di una normativa atta a gestire e tutelare i beni culturali in contesti di emergenza. Il riferimento principale odierno è la Direttiva MiBACT del 23 aprile 2015, che definisce i criteri per il recupero delle opere e il loro trasporto nei depositi di ricovero, dove sono sottoposti a trattamenti conservativi mirati a mitigare i danni, oltre che al sicuro da ulteriore deterioramento e furti. Nel presente lavoro sono analizzate tali normative di riferimento, nonché il funzionamento dei depositi, esemplificandone l'applicazione pratica attraverso l'analisi di un caso di studio relativo a una tela cinquecentesca di area nursina, danneggiata nel sisma dell'ottobre 2016 e messa in sicurezza presso il deposito di Santo Chiodo a Spoleto.

Due to its geomorphological features, Italy is highly vulnerable to natural disasters and the devastating consequences those carry to the people and the things, cultural property included. As for the latter, a set of rules has been established in order to provide for the disaster management and the safekeeping of damaged or endangered works of art. The Directive approved by the Ministry of Culture (formerly Ministry of the Cultural Heritage Activities and Tourism) in 2015 defines standards for the disaster management of cultural property, including procedures for the storage and preventive conservation of the above-mentioned objects into facilities that are specifically planned for the purpose. The following contribute exemplifies the role of depositories through the recovery journey of a Sixteenth-Century painting that was damaged during the October 2016 earthquake in Umbria, and underwent emergency conservation treatment at the Santo Chiodo depository in Spoleto.

PAROLE-CHIAVE: contesti di emergenza, patrimonio culturale, normativa, depositi di ricovero, messa in sicurezza.

KEYWORDS: disaster management, cultural property, recovery depositories, preventive conservation.

* Estratto della tesi di master biennale di secondo livello “Esperti nelle attività di valutazione e tutela del patrimonio culturale” (aa.aa. 2021/2022-2022/2023), Dipartimento di Studi Umanistici – Università degli Studi di Roma Tre. Relatrice: Prof.ssa Oriana Sartiani (Firenze, Opificio delle Pietre Dure). Correlatrice: Prof.ssa Giuliana Calcani (Dipartimento di Studi Umanistici – Università degli Studi di Roma Tre).

1. L'emergenza e la gestione. Evoluzione della legislazione

Le moderne procedure di gestione in emergenza del patrimonio culturale sono il risultato di un'evoluzione costante dell'apparato normativo, scaturita anche, se non soprattutto, a seguito di eventi calamitosi dall'impatto devastante sulle persone e sui beni.

Nella prima metà del Novecento, segnata dai due conflitti mondiali, un noto esempio di prevenzione dei danni al patrimonio culturale è rappresentato dalla campagna di messa in sicurezza attuata, alla vigilia dello scoppio della Seconda guerra mondiale, su iniziativa dell'allora ministro dell'Educazione nazionale Giuseppe Bottai¹. Nel dopoguerra, l'attenzione si concentra sul fronte degli eventi calamitosi di origine naturale, la cui incidenza e gravità ha posto il legislatore di fronte alla necessità di dotarsi di un sistema *ad hoc* nel settore.

Nell'Italia repubblicana – e in particolar modo dopo l'alluvione che colpì Firenze e i suoi dintorni nel 1966, trovando un'Italia impreparata sulla gestione di un simile evento – uno dei primi provvedimenti normativi di protezione civile fu la l. 996/1970, recante «Norme sul soccorso e l'assistenza alle popolazioni colpite da calamità»². La calamità naturale, o catastrofe, viene qui definita «l'insorgere di situazioni che comportino pericolo di grave danno all'incolumità delle persone e ai beni che per loro natura o estensione debbano essere fronteggiate con interventi tecnici straordinari». La legge prevedeva, inoltre, l'istituzione di un comitato interministeriale (art. 3), tra i cui compiti figura il proporre «provvedimenti atti ad evitare o ridurre le probabilità dell'insorgere di una possibile e prevedibile calamità naturale o catastrofe» (lett. a), nonché di un commissario preposto alla direzione delle operazioni di soccorso (art. 5).

Mancava, tuttavia, ancora una normativa specifica per il patrimonio culturale – la cui tutela e valorizzazione erano al tempo ancora di competenza del Ministero della Pubblica Istruzione – lo scorporo delle funzioni, con conseguente creazione del Ministero per i Beni Culturali e Ambientali, avvenne nel 1974 (governo Moro I) con il D.L. 657/74³, convertito dalla l. 05/75, che istituiva il Dicastero.

Un'ulteriore spinta al miglioramento della legislazione, improntata soprattutto alla previsione e alla prevenzione dei danni, scaturì dal disastro sismico dell'Irpinia (1980). Per la gestione di questa emergenza fu nominato

¹ Mercalli, 2023: 11-13.

² G.U. n. 317 del 16/12/1970.

³ G.U. Serie Generale n. 332 del 19/12/1974.

come commissario, ai sensi della l. 996/70, l'onorevole Giuseppe Zamberletti, che dodici anni dopo sarebbe stato il promotore della l. 225/1992⁴, la quale definisce in modo più specifico il concetto di prevenzione come attività volte, tra le altre cose, alla «[...] identificazione dei rischi ed alla individuazione delle zone del territorio soggette ai rischi stessi» (c. 2), nonché a «evitare o ridurre al minimo la possibilità che si verifichino danni conseguenti agli eventi [...] anche sulla base di conoscenze acquisite per effetto delle attività di prevenzione». Dall'emanazione della "Legge Zamberletti" si avvia un ulteriore iter di perfezionamento del sistema normativo di protezione civile, il cui testo di riferimento oggi è il D.Lgs. 01/2018⁵, ovvero il Codice della Protezione Civile, che definisce le finalità, le attività e la composizione del Servizio Nazionale di Protezione Civile.

Questa breve digressione sull'evoluzione della normativa di protezione civile è opportuna in quanto essa ha influenzato la creazione di un sistema per la gestione in emergenza del patrimonio culturale.

Uno dei primi contributi alla definizione di standard di previsione e prevenzione dei danni sul patrimonio culturale è stato il «Piano pilota per la conservazione programmata dei beni culturali in Umbria» ideato nel 1976 da Giovanni Urbani, allora Direttore dell'Istituto Centrale per il Restauro di Roma. L'idea di Urbani era quella di creare un sistema di strumenti e regole atti non solo e non tanto a intervenire sul danno, quanto piuttosto a prevenirlo, tenendo conto delle caratteristiche dell'opera ma anche di quelle del contenitore e del territorio di appartenenza⁶. Era, infatti, proprio dal rapporto tra beni culturali e ambiente naturale che doveva scaturire una consapevolezza della 'finitezza' del patrimonio culturale e del pensare a pratiche di tutela non dispersive e con obiettivi precisi. Il primo da centrare, secondo Urbani, è quello di programmare il restauro non come operazione «strumentale al recupero del singolo bene» e guidata da «scelte di gusto», ma guidata piuttosto dall'«emergenza sempre più frequente dei danni»; al restauro *post factum* Urbani antepone il restauro preventivo capace di controllare i fenomeni di degrado che colpiscono l'opera, differenziando le tecniche e i materiali a seconda delle esigenze che il manufatto richiede⁷.

La sperimentazione condotta da Urbani nell'ambito di questo *Piano pilota*, prendendo come campione di studio l'Umbria, era naturalmente de-

⁴ G.U. n. 64 del 17/03/1992 – Suppl. Ordinario n. 54.

⁵ G.U. n. 17 del 22/01/2018.

⁶ Zanardi, 2000: 103-105.

⁷ *Ibid.*

stinata a un perfezionamento che potesse funzionare in ambito nazionale⁸. Del *Piano pilota* di Giovanni Urbani rimane proprio questa sorta di, potremmo dire, ‘stereoscopia’ nel visualizzare un territorio come un insieme complesso di caratteristiche e criticità su cui basare interventi preventivi di tutela del patrimonio culturale.

La prima fonte normativa moderna di riferimento per la tutela in emergenza del patrimonio culturale è il Codice dei Beni Culturali e del Paesaggio: alcuni passaggi interessanti al fine di questo discorso sono l’art. 37, in cui sono autorizzati, in caso di assoluta urgenza, interventi provvisori sul bene previa comunicazione alla Soprintendenza; e l’art. 28, in particolare il c. 1 in cui è affermata l’importanza, ai fini di tutela, di una «coerente, coordinata e programmata attività di studio, prevenzione, manutenzione e restauro», laddove per prevenzione s’intende «il complesso delle attività idonee a limitare le situazioni di rischio comune al bene culturale nel suo contesto» (c. 2). Ulteriori atti normativi sulla gestione in emergenza del patrimonio culturale sono la Circolare MiBACT n. 132 dell’8 ottobre 2004 «Piani di Emergenza per la tutela del patrimonio culturale»; la Direttiva del Presidente del Consiglio dei Ministri del 9 febbraio 2011 sulla «Valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle norme tecniche per le costruzioni di cui al Decreto del Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti del 14 gennaio 2008», per la protezione dei beni immobili; e gli accordi di collaborazione con gli altri Enti, come quello tra il MiBACT e il Dipartimento della Protezione Civile sulla «realizzazione, gestione e sviluppo di banche dati di interesse comune» del 21 novembre 2013, o il Protocollo d’Intesa con il Dipartimento dei Vigili del Fuoco del 7 marzo 2012.

L’attenzione per le fasi di rilievo e schedatura è ribadita in atti come la Circolare del Segretario Generale n. 31 del 18 giugno 2012, alla quale sono allegati gli strumenti schedografici per il rilievo dei danni, l’intervento sui beni e il monitoraggio delle operazioni di emergenza, il «Disciplinare operativo per il rilievo del danno al patrimonio culturale» e le «Specifiche per l’utilizzo dell’applicativo Community MiBAC per l’archiviazione informatica dei file», a cui segue il DPCM del 13 marzo 2013 di approvazione del manuale per la compilazione della scheda per il rilievo del danno ai beni culturali, pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 231 del 2 ottobre 2013.

Si giunge così alla Direttiva del MiBACT pubblicata il 12 dicembre 2013 e aggiornata il 23 aprile 2015⁹, e relativa alle «Procedure per la gestione

⁸ *Ibid.*

⁹ G.U. Serie Generale n. 169 del 23/07/2015.

delle attività di messa in sicurezza e salvaguardia del patrimonio culturale in caso di emergenze derivanti da calamità naturali». La Direttiva è pensata per rendere unitarie le procedure di gestione in emergenza del patrimonio culturale, definendo protocolli applicabili su scala nazionale con il coinvolgimento delle strutture e degli operatori e a seconda dell'entità e dell'estensione dell'evento, distinguendo nettamente in tal caso le emergenze nazionali (tipo C) da quelle locali o regionali (tipi A e B). Secondo la Direttiva, la gestione emergenziale dev'essere pensata come una serie di azioni caratterizzate da una continuità nel trattamento del bene danneggiato «dai primi sopralluoghi fino alla fase di ricostruzione e restauro del patrimonio culturale», ai fini di ottimizzare le risorse e svolgere un lavoro efficiente. Le procedure di monitoraggio e coordinamento delle attività sopracitate si basano sulla collaborazione tra le strutture – centrali e periferiche – del ministero e gli Enti coinvolti nella gestione dell'emergenza a livello generale, nonché un coordinamento interno tra le già citate strutture centrali e periferiche del Ministero «per affrontare con la massima consapevolezza ed efficacia anche le successive fasi di restauro e ricostruzione, in parallelo alle strutture emergenziali o quando queste hanno concluso la loro attività».

Le attività di gestione emergenziale sono regolate da disciplinari e strumenti operativi; il sistema di monitoraggio e coordinamento «delle attività necessarie a fronteggiare le situazioni emergenziali derivanti da calamità naturali» è regolamentato dal Decreto del Segretario Generale n. 7 del 25 maggio 2012, che istituisce la creazione di due tipi di Unità di coordinamento preposte alla gestione del patrimonio culturale in emergenza: l'Unità di Coordinamento Nazionale UCCN-MiBAC (UCCN-MiC) e le Unità di Coordinamento Regionale UCCR-MiBAC (UCCR-MiC). Tali strutture vengono attivate dal Segretario Generale in caso di emergenza. L'UCCN, che opera presso il Segretariato Generale, lo supporta nel coordinamento con le istituzioni nazionali extraministeriali (in particolare quelle di Protezione Civile) e tra quelle centrali e periferiche del Ministero; assicura inoltre l'esecuzione delle procedure operative delle squadre di intervento sul patrimonio culturale; monitora gli interventi di messa in sicurezza e quelli di consolidamento statico; coordina le operazioni di catalogazione e condivide le informazioni utili con le altre istituzioni coinvolte nella gestione e prevenzione delle emergenze.

Quanto alle UCCR, che operano presso i segretariati regionali del Ministero, esse sono articolate in tre Unità operative: l'Unità di rilievo dei danni al patrimonio culturale, l'Unità di coordinamento tecnico degli interventi di messa in sicurezza e l'Unità depositi temporanei e laboratorio di pronto intervento.

L'Unità di rilievo dei danni al patrimonio culturale agisce nella fase del sopralluogo di rilievo dei danni, gestendo la documentazione opportunamente prodotta durante tali rilievi (schede di rilievo, foto, verbali, progetti di intervento, ecc.). L'Unità di coordinamento tecnico degli interventi di messa in sicurezza gestisce le fasi di messa in sicurezza, compreso lo spostamento dei beni, nonché il personale coinvolto in quest'attività; verifica e approfondisce la parte delle schede di rilievo relativa alla messa in sicurezza e provvede all'archiviazione cartacea e digitale della documentazione tecnica relativa agli interventi di messa in sicurezza, e i successivi interventi di consolidamento e restauro.

L'Unità depositi temporanei e laboratorio di pronto intervento sui beni mobili si occupa della gestione dei depositi temporanei e dei laboratori di pronto intervento.

Questa ripartizione dei compiti proposta dalla Direttiva concorre, secondo quanto auspicato dalla stessa, a «creare una filiera di attività dove sono individuati i compiti operativi, la pianificazione delle risorse umane e finanziarie, la collaborazione con gli altri Enti coinvolti nella gestione emergenziale». Particolarmente degno di nota è il contatto diretto tra le strutture ministeriali sopracitate e quelle operative attivate in emergenza dal Dipartimento della Protezione Civile, come la Direzione Comando e Controllo (Di.Coma.C) attivata in caso di emergenza di tipo C, e con cui comunicano le UCCR delle Regioni coinvolte nella calamità. Il Ministero invia presso la Di.Coma.C rappresentanti qualificati per censire, insieme all'unità preposta dell'UCCR, i danni e l'agibilità post-evento delle costruzioni, prevista dal «Programma Nazionale di soccorso per il rischio sismico». Nel caso di calamità di estensione minore, il Ministero prenderà contatti con le strutture operative di Protezione Civile attivate secondo le regole vigenti.

2. I depositi di ricovero

Il funzionamento dei depositi di ricovero temporaneo è disciplinato dalle «Linee guida per l'individuazione, l'adeguamento, la progettazione e l'allestimento di depositi per il ricovero temporaneo di beni culturali mobili con annessi laboratori di restauro», elaborate dal gruppo di lavoro individuato con DD Direzione Generale Sicurezza Patrimonio Culturale n. 13 del 29 aprile 2021, e approvate con DD Direzione Generale Sicurezza Patrimonio Culturale n. 34 del 9 marzo 2022. Esse forniscono indicazioni per ognuna delle fasi relative alla gestione del deposito e dell'attività, ovvero: condizioni ambientali esterne e condizioni al contorno; requisiti funzionali,

strutturali e impiantistici; requisiti per la conservazione dei beni; allestimento del deposito; laboratorio di messa in sicurezza; gestione del deposito; censimento e schedatura dei beni; messa in sicurezza dei beni.

Delle attività appena elencate, in questo contributo si approfondiscono le indicazioni delle «Linee guida» che riguardano la messa in sicurezza delle opere. Prima di procedere all'esposizione delle indicazioni, è necessario aprire una parentesi introduttiva sulla differenza tra i concetti di recupero e messa in sicurezza, e tra quelli di messa in sicurezza e restauro.

Tenendo presente che, nell'ambito di questo contributo, ci si riferisce esclusivamente alla gestione – e quindi alla tutela e protezione – dei beni mobili, quando uno di questi rimane coinvolto in un evento calamitoso che ne pregiudica l'integrità la prima cosa da fare è portarlo fuori dal contesto in cui il danno è stato provocato, e in cui potrebbero susseguirsene altri: questa è la fase chiamata recupero, che non è quindi un intervento conservativo, ma la movimentazione del bene dal sito dell'evento a un altro sito, in cui ne è garantita l'integrità o comunque ne è impedito il sopraggiungere di ulteriore degrado, anche tramite interventi conservativi specifici.

Il recupero è operato da personale formato allo scopo. Nell'emergenza sismica del 2016 in Centro Italia, è stata documentata l'azione congiunta tra Vigili del Fuoco, Comando Carabinieri Nucleo Tutela Patrimonio Culturale e personale volontario delle associazioni di protezione civile operanti nel settore della tutela del patrimonio culturale¹⁰; generalmente sono i Vigili del Fuoco a svolgere, insieme ai Carabinieri del Nucleo TPC, e alla presenza naturalmente dei tecnici e dei funzionari delle Unità di Crisi ministeriali, il lavoro di recupero.

La vocazione specifica del NTPC alla salvaguardia del patrimonio culturale, in Italia e all'estero, è stata confermata dalla creazione della Task Force «Caschi blu della cultura», erede del precedente progetto «Unite 4 Heritage», a differenza del quale i Caschi blu della cultura possono operare anche in territorio nazionale, ai sensi dell'art. 1, c. 1 e 2, attivati su richiesta dell'Unità di Crisi Nazionale (UCCN-MiC) di cui alla Direttiva 23 aprile 2015. La Task Force è incaricata (art. 3, c. 2), tra le altre cose: di individuare le procedure di intervento, basandosi sui piani di emergenza precedentemente elaborati; di effettuare ricognizioni del patrimonio culturale presente nell'area colpita dall'evento; di individuare i luoghi di ricovero delle opere. Le attività dei «Caschi blu della cultura» sono coordinate da un 'Contact Point' che opera presso, e sotto le direttive, del Segretariato Generale (Art. 4, c. 1 e 3).

Quanto alla messa in sicurezza, essa è definita nel glossario delle «Linee

¹⁰ Biganti, 2019: 27.

Guida» come «tutte le attività volte a stabilizzare lo stato di conservazione del bene per consentirgli di arrivare all'intervento di restauro vero e proprio nelle migliori condizioni possibili», e «NON deve essere assolutamente confusa con l'intervento di restauro».

Effettuata da personale esperto, deve preferibilmente svolgersi in un tempo ristretto, con materiali e tecniche che non vadano a condizionare né i materiali originari né eventuali, futuri metodi di restauro¹¹, considerando inoltre il fatto che spesso, tra questa fase e il restauro vero e proprio, può intercorrere un intervallo molto lungo. È qui, in particolare, che la messa in sicurezza si distanzia dal restauro, che non è un intervento conservativo d'urgenza e può svolgersi con tempistiche più dilatate¹².

Le operazioni che si svolgono nella messa in sicurezza seguono le necessità legate al tipo e al grado di danno, nonché all'urgenza di mitigarlo. Sono appunto elencate nelle «Linee Guida», dall'arrivo in deposito dell'opera fino al termine della messa in sicurezza¹³. Esse sono:

- Prelievo e movimentazione nel laboratorio di messa in sicurezza – al quale è dedicato un capitolo delle «Linee guida», che ne elenca le caratteristiche principali¹⁴;
- Fotografie dell'imballaggio/disimballaggio dell'opera;
- Verifica della presenza di frammenti, anch'essi eventualmente da raccogliere e catalogare;
- Creazione della scheda di messa in sicurezza in Carta del Rischio, indicazione dei nomi dei restauratori incaricati della messa in sicurezza sul manufatto;
- Fotografie dell'opera prima, durante e dopo l'intervento di messa in sicurezza;
- Attività di messa in sicurezza, seguendo il criterio dell'«urgenza conservativa finalizzata alla stabilizzazione del danno»¹⁵;
- Compilazione della scheda di messa in sicurezza;
- Protezione e imballaggio dell'opera;
- Chiusura della scheda di messa in sicurezza;
- Sistemazione dell'opera nell'area del deposito destinata alle opere messe in sicurezza.

¹¹ Sartiani, Scarpitti, 2023: 185.

¹² *Ibid.*

¹³ *Ibid.*: 187-198.

¹⁴ Ciatti, Sartiani, 2023: 147-160.

¹⁵ Sartiani, Scarpitti: 188.

Le attività di messa in sicurezza sul bene riguardano principalmente il ripristino delle caratteristiche fisiche, oppure l'eliminazione di elementi 'esterni' come detriti e microrganismi.

Prima di mettere mano all'opera, viene effettuata una valutazione del danno e quindi del trattamento più idoneo; questo dato viene registrato nella scheda di messa in sicurezza.

I successivi step riguardano gli interventi operati, a seconda della necessità, sul bene stesso.

Una volta accertata la stabilità dei materiali del manufatto, l'operazione successiva riguarda la rimozione dei cosiddetti depositi incoerenti o debolmente coerenti, ovvero sostanze esterne a quelle di cui il manufatto è costituito, che nel corso del tempo si sono depositate sulla sua superficie; fanno parte di questa categoria polvere e particolato atmosferico. La differenza tra coerenti e incoerenti sta nel grado di adesione alla superficie, più marcato nei primi rispetto ai secondi, i quali questi ultimi, a differenza di quelli coerenti, possono essere rimossi – sempre a seconda che lo stato conservativo lo permetta – con spolveratura o aspirazione¹⁶. Altri metodi che il restauratore può adottare per la rimozione dei depositi comprendono il lavaggio o l'impacco, con materiali *ad hoc*, o prevedono l'utilizzo di solventi specifici.

In presenza di microrganismi come per esempio funghi o spore, e sempre previa valutazione dello stato conservativo del bene, si passa alle operazioni di disinfezione, per le quali il restauratore sceglie la metodologia più consona al caso servendosi dell'aiuto di un biologo; la disinfezione non è da confondersi con la disinfestazione, che è l'eliminazione degli insetti e viene eseguita con la tecnica anossica, sostituendo generalmente l'ossigeno con l'azoto¹⁷.

Le operazioni condotte sul bene al fine di recuperarne la forma, la struttura e l'integrità comprendono lo smontaggio, il recupero delle deformità e della solidità strutturale e l'incollaggio – quando possibile – dei frammenti.

Lo smontaggio viene effettuato per seguire operazioni come, tra le altre, l'unione di frammenti, la rimozione di materiale superfluo o lo smembramento di strutture complesse. Il ripristino della struttura si attua, invece, nei casi in cui il manufatto ha subito deformazioni che ne hanno compromesso, appunto, la stabilità.

Alla fine di tutto il percorso di messa in sicurezza, l'opera viene di nuovo imballata e ricollocata nel settore del deposito a lei assegnato per il ricovero, in accordo col responsabile del deposito.

¹⁶ *Ibid.*: 193.

¹⁷ *Ibid.*: 194.

3. Un esempio di recupero e messa in sicurezza: la Crocifissione di Frascaro di Norcia

Localizzata a circa sette chilometri da Norcia, di cui è frazione, Frascaro confina con altre località della Valnerina come San Pellegrino, Nottoria e Valcaldara.

La storia dell'area geografica presa in considerazione è scandita da cronache di terremoti, spesso violenti, il cui impatto sulla popolazione e sui beni ha influito sulle attività e sugli insediamenti umani¹⁸.

Della Chiesa di Sant'Antonio Abate, gravemente danneggiata a seguito della scossa sismica del 30 ottobre 2016, è Romano Cordella a fornire un'esaustiva descrizione¹⁹. Edificata secondo moduli stilistici debitori della Basilica di San Francesco ad Assisi, è accessibile da un portale della prima metà del Cinquecento, ascrivito a una maestranza lombarda. L'autore del portale potrebbe aver firmato il tabernacolo che si trova all'interno, nella parete sinistra, vicino al fonte battesimale²⁰. Le pareti interne della chiesa sono decorate da affreschi, alcuni dei quali (come una Madonna con Bambino e una santa) sono attribuiti, sempre da Cordella, a un membro della famiglia degli Sparapane, «dinastia di pittori nursini che lavorò per oltre un secolo in tutte le chiese della montagna, dalla metà del secolo XV alla metà del successivo»²¹. Di questa famiglia, è in particolare a un tale Francesco di Piertommaso che Cordella attribuisce la tela raffigurante la *Crocifissione*, descrivendola come una tela «centinata con paesaggio nordico»²².

L'opera è stata messa in sicurezza da un gruppo di tecnici restauratori dell'Opificio delle Pietre Dure di Firenze. Dato il suo più che precario stato conservativo al momento del recupero, si può davvero avere la consapevolezza, ripercorrendo le singole fasi della sua messa in sicurezza, come descritte dall'équipe di restauratori che se ne sono occupati, di cosa quest'ultima implichi e del ruolo chiave che i depositi di ricovero hanno, attraverso l'operato delle professionalità coinvolte, nel restituire un patrimonio che in alcuni casi andrebbe altrimenti perduto.

La tela è giunta al deposito di Santo Chiodo – ubicato nella zona industriale di Spoleto – nell'estate del 2017, ovvero molti mesi dopo il danneg-

¹⁸ Bartolini, De Santis, 2022: 89-162.

¹⁹ Cordella, 1995: 171-174.

²⁰ *Ibid.*

²¹ Fabbi, 1965: 212.

²² Cordella, 1995: 173.



Fig. 1 – La *Crocifissione* di Francesco Sparapane (attr.) nel deposito di Santo Chiodo. Proveniente dalla chiesa di Sant’Antonio Abate di Frascaro di Norcia (su concessione dell’Archidiocesi di Spoleto-Norcia).

giamento, occorso nell’ottobre del 2016. È tuttora ricoverata nel deposito (fig. 1), in attesa del restauro del contenitore d’origine. Di conseguenza, al suo ingresso in deposito versava in uno stato di avanzato degrado: le criticità presenti riguardavano, in particolare, la mancanza del telaio e la sua riduzione in frammenti, nei quali gli strati pittorici si erano separati tra di loro, complice il tempo di permanenza sotto le macerie e il conseguente degrado ambientale²³. La prima operazione svolta dai tecnici restauratori è stata quella di umidificare i frammenti pervenuti, per riportarli ad avere una superficie piana; i frammenti sono quindi stati ripuliti tramite rimozione con pennelli a setole morbide, aspirazione con microaspiratore e spugne imbevute di alcool polivinilico (PVA)²⁴.

²³ Minotti, Rocchi, 2017: 329.

²⁴ *Ibid.*



Fig. 2 – Francesco Sparapane (attr.), *Crocifissione*, particolare con la tela lacerata sul supporto creato dai tecnici restauratori (su concessione dell'Archidiocesi di Spoleto-Norcia).

Per il ripristino della superficie pittorica, l'équipe di restauratori ha utilizzato il Plexisol, una resina acrilica particolarmente indicata nelle operazioni di consolidamento, oltre che per operazioni come, per esempio, la velinatura e la protezione della pellicola pittorica²⁵. Questa operazione è stata eseguita su ognuno dei frammenti rinvenuti, che sono stati successivamente riuniti, orientandosi su una fotografia dell'opera precedente il sisma e utilizzando materiale quale ponticelli e toppe in tela sintetica e Beva²⁶. L'opera ha perso parte della sua leggibilità, oggi concentrata sui personaggi intorno a Cristo crocifisso (fig. 2) e a parte del paesaggio.

Per sopperire alla mancanza del telaio originale, i tecnici restauratori hanno realizzato un sostegno composto da tela sintetica, velcro autoadesivo, tessuto non tessuto e due stecche lignee – dette regoli – alle due estremità corte²⁷.

²⁵ Borgioli, Cremonesi, 2005: 63.

²⁶ Minotti, Rocchi, 2017: 330.

²⁷ *Ibid.*: 331.

4. Verso il ricollocamento. Criticità pratiche e valorizzazione extra-contenitore

Terminata l'emergenza, il percorso di reinserimento di un bene mobile nel suo contesto originario di appartenenza può essere lungo e complesso, a causa di una molteplicità di fattori.

Tra questi, uno da tenere in conto è sicuramente legato allo stato del contenitore, in molti casi esso stesso un bene culturale. Nel ricostruire i beni architettonici impattati da un evento calamitoso, una prima criticità è data dal cercare, per quanto possibile, di non stravolgere l'aspetto originario del bene, rendendolo al contempo meno vulnerabile ai rischi connessi all'ambiente in cui esso si trova.

Vale la pena, in relazione a ciò, soffermarsi un attimo sulle «Linee di indirizzo metodologiche e tecniche per la ricostruzione del patrimonio culturale danneggiato dal sisma del 24 agosto 2016 e seguenti», redatte nel 2017 dal gruppo di lavoro a cui è stato affidato tale onere. Il documento si pone come problema principale quello di creare una ricostruzione che sia consapevole della storia edilizia, sociale e culturale del territorio, aderendo quanto più possibile all'urbanistica originaria – investendo nella ricostruzione dei centri storici ed evitando il consumo di suolo – e prediligendo la ricostruzione *in situ* alla delocalizzazione, salvo in casi estremi. La metodologia eventualmente attuata dovrà pertanto tenere conto, sempre nella prospettiva delle «Linee di indirizzo», della continuità con il tessuto urbano preesistente e di fattori che si sono aggiunti con l'evento stesso, tra cui le condizioni dell'edificio; nel raggiungimento di questo obiettivo, fondamentale è lo studio della documentazione storica (scritta, cartografica, fotografica). Come già accennato, il recupero del tessuto urbano dev'essere necessariamente accompagnato da progetti di miglioramento strutturale, attraverso l'inserimento di elementi architettonici ed ingegneristici che ne garantiscano una maggiore sicurezza e stabilità. Miglioramento, più che adeguamento: nelle *Linee di indirizzo*, viene infatti specificato come la soluzione ideale sia quella che permetta di ottenere il risultato ottimale *senza* modificare il «comportamento strutturale» dell'edificio, cosa che potrebbe anche rivelarsi tutt'altro che utile in caso di altro sisma. Alle «Linee di indirizzo» è allegata, a tal proposito, la Direttiva per le procedure di rimozione e recupero delle macerie di beni tutelati e di edilizia storica.

Un altro documento, molto recente, da tenere in considerazione è il Decreto n. 456 del 13 ottobre 2022, approvante le «Indicazioni operative per gli interventi di restauro e ricostruzione degli edifici di interesse culturale integrate da specifiche integrazioni per gli edifici di culto» e «La sicurezza sismica degli edifici di interesse culturale». In breve, le «Indicazioni

operative» elencano i riferimenti normativi per il settore della tutela e per l'individuazione delle figure professionali, i requisiti per le imprese, le indicazioni generali per la progettazione degli interventi di restauro, per la documentazione da produrre, per il miglioramento strutturale e anche per la gestione, recupero e conservazione dei beni mobili, citando tra l'altro – in merito a queste ultime – le «Linee guida» ampiamente analizzate in questo contributo nell'accennare ai depositi di ricovero e agli standard di progettazione e funzionamento degli stessi. «La sicurezza sismica degli edifici di interesse culturale» riassume definizioni, tipologie, riferimenti normativi e standard per la progettazione di interventi mirati alla ricostruzione e all'aumento della sicurezza antisismica dei beni culturali immobili.

La complessità dell'iter di ricostruzione del patrimonio architettonico culturale danneggiato da un evento calamitoso, soprattutto per ciò che riguarda gli edifici di culto, comporta nella maggior parte dei casi una rilevante dilatazione delle tempistiche di recupero, a cui naturalmente corrisponde una più prolungata permanenza del bene mobile nel deposito di ricovero. Anche per questo motivo è importante progettare e attuare iniziative di valorizzazione del patrimonio ricoverato nei depositi, sia all'interno degli stessi sia in collaborazione con terzi.

In relazione agli eventi sismici che hanno coinvolto il Centro Italia nel 2016, in questi sette anni sono state promosse e portate a compimento diverse attività di valorizzazione dei beni impattati e ricoverati nei depositi attivati in fase emergenziale, al fine non solo di valorizzare, appunto, le opere, ma anche di mostrare al pubblico il lavoro che le squadre di recupero e di pronto intervento attivate sui territori colpiti hanno svolto sin da subito. È il caso della mostra *Tesori dalla Valnerina* del 2017, ospitata nella Rocca Alborno – Museo Nazionale del Ducato di Spoleto, e nella quale sono state esposte opere pittoriche e scultoree, nonché arredi liturgici e beni librari recuperati da edifici, soprattutto di culto, impattati dal terremoto; oppure quello dell'esposizione *Tramandare il bello. Il recupero dell'eredità culturale per una nuova sintonia con il creato*, sviluppata a seguito del Protocollo d'Intesa tra l'UCCN-MiBACT, l'UCCR-MiBACT Lazio e la Diocesi di Rieti, nella quale sono state esposte, con l'aiuto della realtà aumentata, alcune delle opere mobili recuperate nelle aree di Amatrice e Accumoli²⁸.

Al recupero e alla messa in sicurezza di alcuni beni mobili recuperati nell'emergenza sismica del 2016, tra cui appunto la *Crocifissione* di Frascano, è stata dedicata una sezione della mostra *L'arte di salvare l'Arte. Frammenti di storia d'Italia*, ospitata nel 2019 presso il Palazzo del Quirinale per celebrare

²⁸ Macaluso, 2021: 164-165.

il cinquantesimo anniversario della costituzione del Comando Carabinieri Nucleo Tutela Patrimonio Culturale, istituzione attiva, come già scritto, nelle operazioni di recupero delle opere danneggiate durante un evento calamitoso.

5. Interventi programmati di prevenzione

L'implemento sul territorio nazionale dei depositi di ricovero in emergenza dei beni mobili è uno dei punti dell'investimento M1C3 – 2.4 «Sicurezza sismica nei luoghi di culto, restauro del patrimonio FEC e siti di ricovero per le opere d'arte (Recovery Art)» inserito nella Missione 1 – Componente 3 (Digitalizzazione, innovazione, competitività, cultura e turismo) del Piano Nazionale di Ripresa e Resilienza (PNRR), per il quale sono stati stanziati ottocento milioni di euro²⁹.

Gli obiettivi fissati in questo investimento riguardano lo sviluppo o potenziamento dei sistemi informatici di indagine territoriale a fini preventivi, la riduzione dei rischi sul patrimonio culturale, il rinsaldamento dell'identità culturale attraverso la tutela e la valorizzazione del patrimonio delle comunità, lo sviluppo economico dei territori, e soprattutto strategie di prevenzione mirate come la progettazione di nuovi depositi di ricovero e la creazione di un Ente che sia attivo nella prevenzione e nella gestione delle emergenze.

Più nello specifico, per la ripartizione delle risorse economiche su questo investimento sono state definite quattro linee di azione: una mirata a finanziare interventi di adeguamento ai criteri antisismici di luoghi di culto, torri e campanili; una mirata al finanziamento di interventi di restauro degli edifici religiosi di proprietà del Fondo Edifici di Culto; una relativa alla creazione di una piattaforma «per garantire la sicurezza dei siti e dei luoghi culturali italiani attraverso l'istituzione di un Centro Funzionale Nazionale (CeFuRisc) in grado di ridurre e mitigare i rischi associati ad eventi di origine antropica e/o naturale»; e una mirata, appunto, alla creazione di cinque depositi di ricovero e 'rifugi speciali' per la gestione emergenziale. La definizione di queste linee d'azione, così come la ripartizione delle risorse economiche per il loro finanziamento, è contenuta nel D.M. n. 177 del 21 aprile 2022.

²⁹ <<https://pnrr.cultura.gov.it/misura-2-rigenerazione-di-piccoli-siti-culturali-patrimonio-culturale-religioso-e-rurale/2-4-sicurezza-sismica-nei-luoghi-di-culto-restauro-del-patrimonio-fec-e-siti-di-ricovero-per-le-opere-darte-recovery-art/>> (consultato in data 9 dicembre 2025).

Per quanto riguarda la linea d'azione relativa al finanziamento dei depositi e dei rifugi speciali, per cui il Decreto sopracitato ha previsto lo stanziamento di trecento milioni di euro, il D.M. n. 26 del 17 gennaio 2023 ha approvato, per un costo complessivo di centoquaranta milioni di euro, la riqualificazione e la trasformazione in depositi di ricovero di cinque siti:

- Compendio delle ex casermette di Torre del Parco, Camerino, Marche (Soggetto attuatore: Agenzia del Demanio – Direzione regionale Marche);
- Ex Caserma 8° Cerimant di Tor Sapienza, Roma, Lazio (Soggetto attuatore: Ministero della Cultura – Servizio VIII del Segretariato generale);
- Ex Caserma Montezemolo, Palmanova, Friuli – Venezia Giulia (Soggetto attuatore: Comune di Palmanova);
- Ex centrale nucleare di Bosco Marengo, Alessandria, Piemonte (Soggetto attuatore: Sogin S.p.A.);
- Ex sito nucleare di Garigliano, Campania (Soggetto attuatore: Sogin S.p.A.).

La Direzione Generale Sicurezza Patrimonio Culturale, istituita a seguito della riorganizzazione degli uffici del Ministero, «assicura nel rispetto degli indirizzi e delle direttive del Segretario generale, l'ideazione, la programmazione, il coordinamento, l'attuazione e il monitoraggio di tutte le iniziative in materia di prevenzione dei rischi e sicurezza del patrimonio culturale e di coordinamento degli interventi conseguenti ad emergenze nazionali ed internazionali, anche in collaborazione con le altre amministrazioni competenti». È composta da due Uffici dirigenziali (Servizio I – Sicurezza degli istituti e dei luoghi della cultura; Servizio II – Emergenze e ricostruzioni), a cui si aggiunge l'Ufficio del Soprintendente Speciale per le aree colpite dal sisma del 24 agosto 2016. Tra le attività confluite nella nuova Direzione Generale sono incluse l'opera di innalzamento del livello di sicurezza dei siti culturali ad alta vulnerabilità gestiti dal Ministero, gli adempimenti in relazione alla Direttiva del Segretario generale n. 31 del 26 giugno 2019 sulla sicurezza antincendio dei siti MiBACT, la gestione delle emergenze derivanti da calamità naturali, per cui al Direttore Generale della Direzione Generale Sicurezza Patrimonio Culturale è data la funzione di coordinatore dell'UCCN-MiBACT (oggi UCCN-MiC), e le attività relative al sistema informativo 'Securart', creato allo scopo di monitorare lo stato degli impianti di sicurezza dei beni culturali conservati in musei, archivi, biblioteche e negli insediamenti del Ministero. Inoltre, la Direzione Generale è preposta alle seguenti attività: adozione di ogni provvedimento di competenza ministeriale relativo ai beni culturali mobili e immobili e beni paesaggistici coinvolti in interventi di ricostruzione a seguito di eventi calamitosi; affiancamento alla Direzione Generale Archeologia, Belle Arti e

Paesaggio nella predisposizione di piani di conservazione programmata del patrimonio culturale; approvazione, in accordo con il Nucleo Tutela Patrimonio Culturale, di linee guida sulla sicurezza del patrimonio culturale dai rischi connessi a eventi antropici; approvazione di linee guida sulla sicurezza del patrimonio culturale in relazione ai rischi da calamità naturali e antincendio. In particolare, spettano all'Ufficio II (Emergenze e ricostruzioni) le attività in materia di coordinamento delle attività emergenziali e dei piani di recupero e ricostruzione delle aree colpite da eventi calamitosi, nonché quelle relative alla creazione di interventi preventivi in relazione ai rischi connessi a calamità sia naturali che antropiche, tra cui la recente approvazione delle sopraccitate «Linee guida per l'individuazione, l'adeguamento, la progettazione e l'allestimento di depositi per il ricovero temporaneo dei beni culturali mobili con annessi laboratori di restauro».

6. Conclusioni

Quello esaminato finora è un sunto delle principali procedure di gestione in emergenza del patrimonio culturale, dei presupposti normativi su cui essa si fonda, delle principali attività svolte e delle professionalità coinvolte in questo processo, dal recupero del bene fino alla sua conservazione.

Professionalità con ruoli, competenze, percorsi formativi e lavorativi e modi di agire nel contesto separati, ma che attraverso la sinergia tra le loro competenze rendono possibile il compimento di un lavoro complesso.

Se le operazioni di recupero e di primo rilievo dei danni si svolgono nel luogo in cui il danno è occorso, è nel deposito che il bene viene censito, messo in sicurezza, tenuto lontano da ulteriori fenomeni di degrado, in attesa di un eventuale restauro e, soprattutto, della sua ricollocazione nel contenitore originario.

Ed è proprio il deposito il tramite tra il presente e il futuro del bene. Il presente, che si identifica nella condizione emergenziale occorsa, e da cui il bene viene recuperato; e il futuro, inteso come tutte le azioni volte al ripristino di uno stato conservativo che, pur non potendo mai essere l'originale o anche solo quello antecedente l'evento calamitoso, ridà integrità all'opera.

Un futuro che è però soprattutto custode di un passato, inteso come memoria storica del bene, ma anche e soprattutto del territorio e della comunità a cui quel bene appartiene. Questa memoria storica può essere gravemente compromessa da un evento calamitoso distruttivo che può renderla difficilmente tramandabile alle generazioni future. Difficoltà che riguarda

tutto il patrimonio culturale, mobile e immobile, quest'ultimo soprattutto sospeso tra la necessità di ricostruire tenendo fede alla storia e alla cultura urbanistica di un dato tessuto urbano, e quella di integrare questo modello preesistente con elementi di rafforzamento, appartenenti alla modernità ma necessari per mitigare i danni in caso di nuovi, futuri scenari di rischio. Lo abbiamo visto nelle *Linee d'indirizzo* e, più in generale, lo vediamo con i nostri occhi ogni qual volta una calamità naturale danneggia un sito culturale, e soprattutto quando il problema viene risolto trasferendo tutta la comunità altrove, con moduli urbanistici diversi, forse più funzionali alla sicurezza delle persone, ma certamente estranei all'aspetto originario del luogo, su cui la comunità ha basato la sua storia, sociale e culturale.

Nel frattempo che questo processo di ricostruzione viene messo a compimento, il deposito di ricovero prende il posto del contenitore, rivelandosi così una componente irrinunciabile nel processo di salvaguardia del patrimonio mobile in emergenza. Ma non è solo questo il suo ruolo. Lo abbiamo letto nelle *Linee guida* e lo abbiamo visto con gli esempi della mostra *Tesori dalla Valnerina* e dell'esposizione della *Crocifissione* di Frascaro nella mostra *L'arte di salvare l'Arte*: i depositi giocano un ruolo cruciale anche nella collaborazione con enti e istituzioni esterne per delle politiche di valorizzazione delle opere ricoverate.

Investire nella creazione di depositi di ricovero è un ineludibile dovere nelle politiche di prevenzione dei danni al patrimonio culturale in aree di crisi.

La prevenzione – sia nell'ambito della salvaguardia dei beni culturali sia, più in generale, a livello di protezione civile – è un'attività a cui, pur nei limiti delle proprie possibilità, è chiamata a partecipare la cittadinanza tutta, oltre alle già viste professionalità coinvolte. È proprio la comunicazione tra i professionisti e i cittadini a rivelarsi di fondamentale importanza: la sensibilizzazione e la consapevolezza della collettività di saper custodire e difendere il patrimonio culturale è una necessità civica, e può rivelarsi un aiuto prezioso.

È il caso dell'associazione 'Per il sentiero del silenzio da Frascaro a Norcia'³⁰, nata nel 2016 allo scopo di aiutare, attraverso raccolte fondi, a ricostruire la chiesa di Sant'Antonio Abate e quella della Madonna della Cona, e di tutelare e valorizzare il patrimonio culturale locale. L'iniziativa degli abitanti di Frascaro è emblematica di cosa il patrimonio culturale rappresenti per le comunità; difenderlo in contesti come quello di cui si è qui ra-

³⁰ <<https://frascarodinorcia-noprofit.webnode.it/>> (url consultato in data 15 giugno 2024).

giornato non è solo un ‘obbligo’ di chi lavora nel campo per portare avanti attività di tutela, ma uno sforzo comune che tutta la società è invitata a fare per proteggere la memoria e la storia di un dato territorio e, di conseguenza, dell’intera nazione.

Riferimenti normativi principali (in ordine cronologico)

Riferimenti normativi di protezione civile

- LEGGE 8 dicembre 1970, n. 996 “Norme sul soccorso e l’assistenza alle popolazioni colpite da calamità” (Gazzetta Ufficiale Serie Generale n. 317 del 16-12-1970).
- LEGGE 24 febbraio 1992, n. 225 “Istituzione del Servizio nazionale della protezione civile” (Gazzetta Ufficiale Serie Generale n. 64 del 17-03-1992 - Suppl. Ordinario n. 54).
- Decreto Legislativo n.1 del 2 gennaio 2018: Codice della protezione civile
Pubblicato nella Gazzetta Ufficiale n. 17 del 22 gennaio 2018.

Normativa sul patrimonio culturale

- D. Lgs. n. 42 del 22 gennaio 2004 con cui è approvato il “Codice dei beni culturali e del paesaggio, ai sensi dell’articolo 10 della legge 6 luglio 2002, n. 137” (supplemento ordinario alla Gazzetta Ufficiale n. 45 del 24 febbraio 2004).
- Direttiva del Presidente del Consiglio dei Ministri 9 febbraio 2011 “Valutazione e riduzione del rischio sismico del patrimonio culturale con riferimento alle norme tecniche per le costruzioni di cui al decreto del Ministero delle Infrastrutture e dei Trasporti del 14 gennaio 2008” (Gazzetta Ufficiale n. 47 del 26 febbraio 2011).
- Circolare del Segretario Generale n. 31 del 18 giugno 2012 sulle “Procedure per la gestione delle attività emergenziali dell’Unità di Crisi UCCR-MiBAC”.
- Direttiva 23 aprile 2015 “Aggiornamento della direttiva 12 dicembre 2013, relativa alle “Procedure per la gestione delle attività di messa in sicurezza e salvaguardia del patrimonio culturale in caso di emergenze derivanti da calamità naturali” (Gazzetta Ufficiale, Serie Generale n. 169 del 23 luglio 2015).
- DPCM n. 169 del 2 dicembre 2019 (G.U. n. 16 del 21 gennaio 2020) “Regolamento di organizzazione del Ministero per i beni e le attività culturali e per il turismo, degli uffici di diretta collaborazione del Ministro e dell’Organismo indipendente di valutazione della performance” con cui è stata istituita la Direzione Generale Sicurezza Patrimonio Culturale.
- DD Direzione Generale Sicurezza Patrimonio Culturale n. 34 del 9 marzo 2022 con cui sono approvate le *Linee guida* per i depositi di ricovero.
- Decreto del Ministero della Cultura n. 128 del 31 marzo 2022 “Task Force “Caschi Blu della Cultura”.

Decreto n. 456 del 13 ottobre 2022 con cui sono approvate le *Indicazioni operative per gli interventi di restauro e ricostruzione degli edifici di interesse culturale integrate da specifiche integrazioni per gli edifici di culto e La sicurezza sismica degli edifici di interesse culturale.*

Decreto n. 456 del 13 ottobre 2022 con cui sono approvate le *Indicazioni operative per gli interventi di restauro e ricostruzione degli edifici di interesse culturale integrate da specifiche integrazioni per gli edifici di culto e La sicurezza sismica degli edifici di interesse culturale.*

Bibliografia

- Bartolini, A., De Santis, G. (2022). *Umbria fragile tra terremoti e ricostruzioni. Il caso della Valnerina*. Perugia: Morlacchi.
- Biganti, T. (a cura di) (2017). *Tesori dalla Valnerina. Interventi e restauri dopo il terremoto*. Perugia: Quattroemme.
- Borgioli, L., Cremonesi, P. (2005). *Le resine sintetiche usate nel trattamento di opere policrome*. Saonara: Il Prato.
- Minotti, D., Rocchi, F. (2019). La Crocifissione di Frascaro di Norcia: un recupero estremo. In *Rivista dell'Opificio delle Pietre Dure e Laboratori di Restauro di Firenze* (29/2017).
- Cordella, R. (1995). *Norcia e territorio: guida storico-artistica*. Foligno: Editoriale Umbra.
- Fabbi, A. (1965). *Visso e le sue valli*. Spoleto: Arti grafiche Panetto e Petrelli.
- Macaluso, G. (2021). Il patrimonio ferito. Sisma Centro Italia 2016 e seguenti: fra tutela e valorizzazione. In *Esperti nelle attività di valutazione e tutela del patrimonio culturale* (Atti del ciclo biennale di studi del Master di secondo livello, a.a. 2017/2018 - 2018/2019). Roma: Efestò.
- Mercalli, M. (2023). I depositi di sicurezza. Una lunga storia di tutela. In Mercalli, M. (a cura di), *Linee guida per l'individuazione, l'adeguamento, la progettazione e l'allestimento di depositi per il ricovero temporaneo di beni culturali mobili con annessi laboratori di restauro*. Roma: Campisano.
- Sartiani O., Scarpitti P. (2023). Attività di messa in sicurezza dei beni. In Mercalli M. (a cura di), *Linee guida per l'individuazione, l'adeguamento, la progettazione e l'allestimento di depositi per il ricovero temporaneo di beni culturali mobili con annessi laboratori di restauro*. Roma: Campisano.
- Zanardi, B. (a cura di) (2000). *Giovanni Urbani. Intorno al restauro*. Milano: Skira.

Sitografia

<<https://www.protezionecivile.gov.it/it/normativa/legge-n225-del-24-febbraio-1992-0/#>>

<<https://pnrr.cultura.gov.it/misura-2-rigenerazione-di-piccoli-siti-culturali-patrimonio-culturale-religioso-e-rurale/2-4-sicurezza-sismica-nei-luoghi-di-culto-restauro-del-patrimonio-fec-e-siti-di-ricovero-per-le-opere-darte-recovery-art/>>

<<https://frascarodinorcia-noprofit.webnode.it/>>

LILIANA SPADARO

*Margaret Majo. Dallo Zimbabwe all'esperienza italiana**

ABSTRACT

L'opera oggetto di questa trattazione, il falso attribuito inizialmente a Margaret Majo, racchiude in sé una serie di caratteristiche quasi uniche: il nome dell'artista chiamata, che in pochissimi conoscevano, e l'aspetto del manufatto stesso; stupisce infatti avere davanti un oggetto che sembra non aver bisogno di alcuna analisi diagnostica, perché tutto quello che può dirci lo si può cogliere direttamente dall'osservazione, in questo caso dunque l'analisi è sostanzialmente umanistica, e solo in seconda battuta scientifica. È l'analisi umanistica che ci restituisce l'opera contestualizzata, inserita in un quadro della situazione ben preciso. In questo caso il quadro di riferimento è lo Zimbabwe, e il periodo storico è quello che parte dagli anni Cinquanta, in cui la Repubblica dello Zimbabwe si chiamava ancora Rhodesia, attraversa i difficili anni della conquista dell'indipendenza, e arriva ai giorni nostri. La ricostruzione della vita artistica e del transito in Italia delle opere di Margaret Majo, attraverso esposizioni e aste, grazie al sequestro del falso a lei attribuito, è lo spunto per focalizzarci sulla situazione dell'arte africana, fatta di sfruttamento, di razzismo e intenti ancora troppo legati a un discorso di colonizzazione. L'esperienza Majo è riferibile anche a molti altri artisti, che probabilmente rappresentano un buon numero rispetto invece ai pochi artisti africani contemporanei presenti in importanti musei e venduti ad aste milionarie. La sua storia, dunque, ha lo scopo non solo di fare chiarezza sulla situazione particolare dell'artista, quanto anche sulla situazione dell'arte africana contemporanea più in generale.

The object at the center of this study – a forged artwork initially attributed to Margaret Majo – presents a set of characteristics that are almost unique. First, the artist herself is an obscure figure, little known even among specialists; second, the artifact's appearance is immediately striking. It is, in fact, surprising to encounter an object that seems to require no diagnostic analysis, as everything it reveals can be perceived through direct observation. In this case, the interpretative process

* Estratto della tesi di master biennale di secondo livello “Esperti nelle attività di valutazione e tutela del patrimonio culturale” (aa.aa. 2021/2022-2022/2023), Dipartimento di Studi Umanistici – Università degli Studi Roma Tre. Relatore: Cap. Massimiliano Croce (già Comandante Carabinieri Nucleo TPC di Napoli). Correlatrice: Dott.ssa Agnese Fischetti (DSU - Roma Tre).

is primarily humanistic, and only secondarily scientific. It is the humanistic approach that allows the artwork to be contextualized, situating it within a clearly defined historical and cultural framework. That framework is Zimbabwe, and the historical timeline begins in the 1950s – when the country was still known as Rhodesia – passing through the difficult years of the struggle for independence and extending to the present day. The reconstruction of Margaret Majo’s artistic trajectory and the circulation of her works in Italy – through exhibitions and auctions – made possible by the seizure of the forged piece attributed to her, serves as a point of departure for a broader reflection on the current state of African art. This context is marked by exploitation, racism, and persistent colonial dynamics. The case of Majo can be seen as emblematic of the experience of many other African artists, who likely far outnumber those few contemporary African artists represented in major museums or commanding high prices at international auctions. Thus, the story of Margaret Majo is intended not only to clarify the specific circumstances surrounding her artistic output, but also to contribute to a deeper understanding of the broader condition of contemporary African art.

PAROLE CHIAVE: arte africana, contemporanea, colonialismo, mercato, autenticità.

KEYWORDS: african art, contemporary, colonialism, art market, authenticity.

1. Margaret Majo. La sua presenza nel mercato italiano

La presenza di Margaret Majo nel panorama espositivo e nel mercato italiani è legata ad alcuni nomi piuttosto conosciuti dell'arte contemporanea: il primo è Sarenco, al secolo Isaia Mabellini, artista, poeta visuale, esperto di arte contemporanea africana tanto da avere rapporti molto stretti con alcuni dei più importanti artisti africani quali George Lilanga e punto di riferimento per tutti coloro che vogliono approcciare questo tipo di arte; poi c'è Enrico Mascelloni, curatore anch'egli di alcune importanti esposizioni che coinvolgono Majo; sono presenti inoltre Luca Faccenda e Marco Parri, curatori anch'essi di varie esposizioni di arte africana e fondatori dell'associazione culturale senza scopo di lucro National Gallery Firenze. Oltre questi nomi, troviamo una galassia di altre personalità, di gallerie private e di case d'asta che sono venuti in contatto con le sue opere, e che hanno portato Margaret Majo a prendere un aereo e a venire in Italia in più di una occasione. La prima cosa che salta all'occhio è che, a quanto pare, i promotori dell'arte africana contemporanea risultano essere Sarenco e Mascelloni in prima analisi e Bonito Oliva. Sarenco in particolare tramite i suoi viaggi e i suoi contatti, negli anni è riuscito a intrecciare rapporti con i maggiori artisti africani, legando anche la sua vita privata a quel territorio tanto vasto quanto variegato trasferendosi in Kenya per un lungo periodo. È noto, per fatti di cronaca di qualche anno fa, per esempio il suo rapporto con l'artista George Lilanga¹. I due curatori Parri e Faccenda sono anch'essi noti per l'interesse verso l'arte contemporanea africana e hanno firmato cataloghi di esposizioni quali *Africa Today. The dark side of the art*. Ma facciamo un passo indietro al fine di inquadrare questi personaggi nella storia che andremo ad analizzare.

Il primo punto da cui partire è di sicuro l'artista in questione, Margaret Majo come già detto vive e lavora ad Harare, e nonostante le esposizioni e la circolazione di sue opere nel mercato italiano, purtroppo oggi versa in uno stato di povertà piuttosto grave. Parlando con lei, viene subito fuori la delusione e l'amarrezza verso lo stesso mercato italiano che a quanto pare l'ha accolta con interesse, questo perché, secondo le sue parole "le sue opere sono state utilizzate da alcuni ricchi galleristi italiani per fare soldi" lasciando in uno stato di indigenza². Oggi come oggi purtroppo la situazione è

¹ Per approfondire la vicenda si veda l'inchiesta condotta dal periodico Exibart al seguente link <<https://www.exibart.com/politica-e-opinioni/quelle-sculture-sono-tutte-false/>> (ultimo accesso 24.05.2023).

² Da scambio di messaggi con l'artista.

quella di una artista pressoché sconosciuta persino ai galleristi di Harare³, questo a quanto pare perché facente parte della prima generazione di artisti dello Zimbabwe, legati ad un mondo artigianale e pressoché senza alcuna formazione accademica. Majo infatti inizia il suo percorso artistico all'interno della comunità di Weya, incentrata su attività artigianali come il cucito. Nello stato attuale delle cose dunque è come se si delinearono due gruppi di artisti, il primo è quello degli artisti di seconda generazione, molto giovani, nati dopo la liberazione dello Zimbabwe dal colonialismo, nativi digitali in contatto con le realtà più diverse non solo europee. Artisti che sperimentano con vari media e che hanno potuto avere una formazione accademica che gli ha permesso di scegliere se rimanere o meno in Zimbabwe. Alcuni di loro hanno letteralmente preso il volo verso l'Europa e un benessere difficile da raggiungere altrimenti. Poi c'è il secondo gruppo di artisti, quelli di prima generazione, quelli che hanno vissuto sulla loro pelle le discriminazioni della Rhodesia e il passaggio alla democrazia. Molti erano già artisti maturi, molti hanno saputo reinventarsi aprendosi all'esterno e cercando contatti con l'Europa e con gli Stati Uniti. Molti altri invece sono rimasti ancorati ad una concezione di arte del passato, più legata alla materia e al lavoro manuale. In tutti loro un fattore comune pare essere la mancanza di formazione accademica, il che li ha resi più vulnerabili e se vogliamo ingenui nei confronti di un mercato che negli ultimi anni si sta interessando all'arte contemporanea africana. Piano piano in Europa, ma non solo, il gusto si è spostato verso l'Africa, soprattutto verso le esperienze contemporanee che analizzano la loro stessa società con spirito critico, sempre però trovando a torto o a ragione un filo di unione con l'arte tribale del passato.

Chiaramente se analizziamo questi due gruppi di artisti notiamo come alcune differenze siano sostanziali, la mancanza di una formazione accademica è un elemento importante per comprendere alcune situazioni che si sono create negli anni. Questo spesso ha coinciso infatti con una mancanza di preparazione nell'affrontare il mercato dell'arte, cosa che ha portato molti artisti ad incappare in vere e proprie frodi. L'ingenuità e la disponibilità con cui si sono aperti al mercato europeo, li ha resi facile preda di chi avesse abbastanza mezzi economici e conoscenze da organizzare un viaggio in Africa. L'altra differenza inoltre è che spesso questi artisti hanno avuto un numero limitato di interazioni e di esperienze internazionali, non hanno dimestichezza con l'ambiente dell'arte estero e ne ignorano le regole. A differenza degli artisti di seconda generazione che invece hanno fatto del-

³ Da comunicazioni con Valerie Kabov, titolare della First Floor Gallery di Harare.

l'apertura verso il modo esterno uno dei capisaldi della loro esperienza artistica, fatta di connessioni con il mondo, connessioni non solo pratiche ma anche e soprattutto virtuali. Ovviamente non tutti i contatti con il mercato sono negativi, una buona parte di critici, studiosi, collezionisti che hanno acquistato opere da artisti contemporanei africani erano e sono persone oneste, che in alcuni casi hanno fatto la fortuna degli artisti da cui acquistavano.

Ma torniamo a Margaret Majo. Nel 1991 espone per la prima volta nelle sale della National Gallery di Harare, un riconoscimento importante se pensiamo alla storia della location, che in effetti è passata quasi incolume attraverso le vicissitudini politiche e sociali, spesso violente, dello Zimbabwe. Da quel momento ci sono state molte altre esposizioni internazionali, già solo tre anni dopo è di nuovo presente alla National Gallery, ma è dal 1997 che vediamo un lungo susseguirsi di mostre in Italia. Come è stato possibile dunque? I fatti ci parlano di un contatto, di un rapporto più o meno duraturo con un tramite, che ha portato le sue opere in Italia, che ha organizzato esposizioni personali o collettive in cui Majo è stata coinvolta, e che soprattutto ha immesso le sue opere nel mercato italiano. Abbiamo infatti la certezza della presenza di opere di Majo in asta dalle testimonianze dirette di alcune case d'asta, come per esempio la Casa delle Aste Meeting Art S.p.A. di Vercelli, che ha avuto un suo lavoro in asta nel 2012. L'opera in questione, un *Senza titolo* del 1999 (fig. 1) rimase invenduta e tornò al suo proprietario. Riportava ben evidente la firma dell'artista in basso a destra, nello stile consueto dell'autrice, ed era autenticata grazie a una foto dell'artista con l'opera in questione⁴. Un'altra casa d'asta in cui rileviamo la presenza certa è Farsettiarte. Qui sono state battute solo dieci sue opere, di cui l'ultima nel 2012. Erano tutte opere di piccolo formato, quadrate, facilmente trasportabili dunque, quasi tutte della stessa dimensione circa, 36x36 cm, alcune delle quali datate 2008. In questo lotto un'opera si distacca in particolare per le dimensioni, 41x41 cm, e per l'impianto stilistico, un *Senza titolo* del 2008, molto simile all'omonimo presente alla Casa delle Aste Meeting Art. È infatti un'opera su fondo totalmente bianco, in cui il pattern di tappi metallici invade tutto lo spazio, con una sottile cornice di legno decorata a delimitare i confini dell'opera, non c'è nessun tipo di passe-partout come invece nelle altre opere qui prese in considerazione (fig. 2), colpisce in queste due opere come l'impianto stilistico e la tavolozza cromatica siano pressoché gli stessi, ma con un'esecuzione

⁴ Da scambio di email con il Dipartimento Arte moderna e contemporanea della Casa delle Aste Meeting Art S.p.a

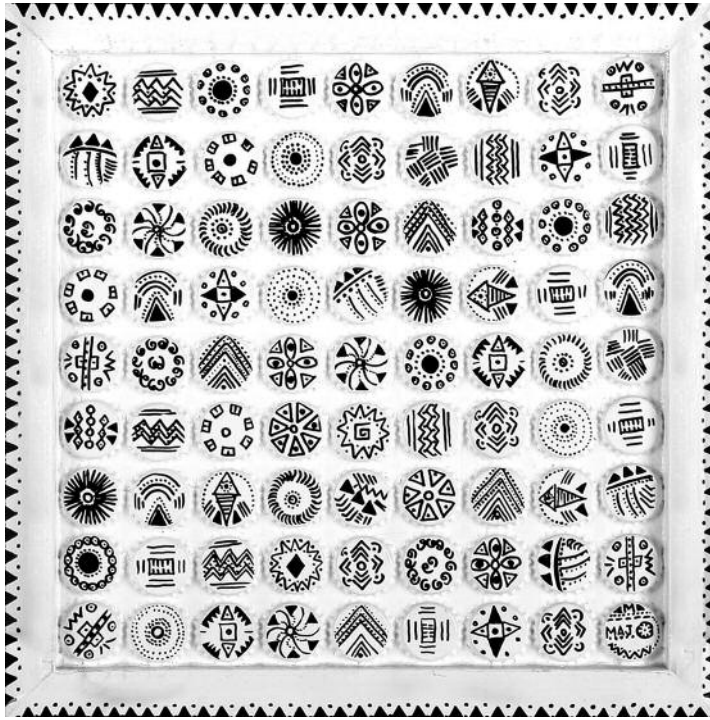


Fig. 1 – Margaret Majo, *Senza titolo*, 33,5x33,5 cm, 1999 (Fonte: Ars Value <<https://www.arsvalue.com/it/lotti/30955/margaret-majo-zimbabwe-1950-senza-titolo-1999-acrilico-metallo-e-flatting>>, consultata il 24.06.2024).

lontana di nove anni. Per quanto riguarda le autentiche, come sappiamo le case d'asta non rilasciano certificati di autenticità, si limitano a fornire agli acquirenti un certificato di provenienza e l'eventuale documentazione che accompagna l'opera quando entra nel loro canale di vendita. Farsetti in questo caso ha un lotto quasi totalmente autenticato dalla National Gallery Firenze, menzionata all'inizio; dico quasi perché l'unica di cui non è riportata l'autentica nella scheda tecnica è proprio l'opera *Senza titolo* del 2008. Mentre per quanto riguarda l'omonima di Meeting Art abbiamo l'autentica con foto dell'artista. Da Farsettiarte inoltre sappiamo che del lotto di dieci opere solo cinque sono state vendute e le valutazioni nel 2012 oscillavano dai 500 Euro ai 2.000 Euro a seconda delle dimensioni e dell'anno di realizzazione. Le cinque opere rimaste invendute sono state successivamente riconsegnate al proprietario, come è successo anche per l'opera di Meeting Art. Questo fa sì, purtroppo, che sia praticamente impossibile vedere opere sicuramente



Fig. 2 – Margaret Majo, *Yellow Zimbabwe*, 36x36 cm, 2008 (Fonte: Casa d'aste Farsettiarte).

autentiche di Margaret Majo con lo scopo di confrontarle direttamente con l'opera falsa presente nel Laboratorio sul Falso del Dipartimento di Studi Umanistici, Università Roma Tre, di cui parleremo nel prossimo capitolo.

Anche altre case d'asta hanno passato opere di Majo in asta, come per esempio Artesegno, Mecenate Aste e Bonhams, ma in questi casi è stato impossibile reperire informazioni sia attraverso i siti internet ufficiali sia attraverso contatto diretto. Purtroppo una delle difficoltà maggiori è proprio questa, la ritrosia nel fornire informazioni da parte delle case d'asta a volte si configura come un elemento insormontabile nell'ambito della ricerca, anche se non bisogna dimenticare i vincoli di privacy che questi enti si impegnano giustamente a rispettare. Torniamo ora alla questione delle autentiche. A parte le opere autenticate con foto e firme dell'artista, come dicevamo siamo in presenza di una grossa parte di lavori autenticati dalla National Gallery Firenze, associazione culturale fondata dal duo Faccenda Parri. A questo punto si apre una questione riguardante proprio questo ente, che ad oggi non è più presente on line in nessuna forma, né con un

sito internet ufficiale, né con vecchie informazioni riguardanti la loro attività. Anche cercando banalmente su un qualsiasi motore di ricerca i nomi dei due curatori e il nome della loro associazione, il risultato è un desolante vuoto, sembra come se in maniera del tutto volontaria si sia voluto far sparire ogni traccia di ciò che faceva l'associazione⁵. Ciononostante, sappiamo che il sito risultava on line dal 2010 probabilmente, ed è stato posto in manutenzione, e quindi era vivo, fino al 2022, anche se non era visibile on line. In esso erano visitabili alcune sezioni, tra cui ovviamente una sintesi dello statuto, in cui chiaramente veniva esposto l'intento di vendere opere di artisti che direttamente avevano affidato a loro la compravendita dei loro lavori, tutto ciò nonostante si presentasse come una associazione no profit senza scopo di lucro. È inoltre visitabile una sezione chiamata "for sale", dove un elenco di artisti porta ad una selezione di opere disponibili alla vendita, poi degna di nota è anche la sezione chiamata "Authentic Lilanga". Qui, come ci lascia intuire la denominazione, veniva dichiarata la particolare condizione di essere gli unici individui in possesso di due atti notarili datati 2005, firmati da George Lilanga, artista originario della Tanzania, che autorizzano l'associazione, nelle persone di Parri e Faccenda, ad autenticare le opere del suddetto artista, anche dopo la morte nel 2007⁶. A

⁵ Questa è un'operazione realmente fattibile chiedendo ai motori di ricerca la cancellazione dell'indicizzazione.

⁶ Si riporta il testo completo della dichiarazione nella pagina web denominata "Authentic Lilanga": «LA NATIONAL GALLERY FIRENZE COMUNICA QUANTO SEGUE: Il 27 giugno 2005 l'artista tanzanese GEORGE LILANGA veniva a mancare. Da quel giorno, per volontà dello stesso artista, entravano in vigore i due atti notarili da lui stesso firmati in vita (maggio 2005, giugno 2005), il secondo controfirmato anche dal figlio Coster, che conferiscono in via esclusiva al Prof. Luca Faccenda e al Dott. Marco Parri di National Gallery Firenze l'autorità di autenticare, archiviare e pubblicare le opere di George Lilanga presenti in Europa e Asia geografiche e politiche. PER QUESTO Il Tribunale di Firenze con Ordinanza n° 10013/07 RG del 8/10/2007 non appellabile ha decretato che Marco Parri e Luca Faccenda hanno piena facoltà di autenticare le opere di George Lilanga in quanto così stabilito dall'artista in vita alla presenza di Notaio Pubblico legalmente accreditato. Tale atto registrato in Tanzania e depositato in Italia nel febbraio 2006 presso il Tribunale di Firenze e l'Agenzia delle Entrate è stato registrato in tutti i paesi dell'Europa e dell'Asia, così come George Lilanga desiderava. INOLTRE Il Tribunale di Milano con Ordinanza N° 68790/07 del 6/12/2007 non appellabile ha accertato il diritto di Marco Parri e Luca Faccenda al rilascio di autentiche delle opere di George Lilanga e alla loro archiviazione e pubblicazione, inibendo i familiari dell'artista e la Fondazione Sarenco a turbare l'esercizio di tale diritto e condannandoli al pagamento delle spese processuali. DUNQUE Nonostante le vergognose diffamazioni, diffuse contro National Gallery da Isaia Mabellini detto Sarenco e da Enrico Mascelloni, con l'unico scopo di sovvertire la realtà e la legalità, la miserabile operazione di discredito non ha avuto successo, anzi questi individui, assieme a coloro che li hanno aiutati, sono stati chiamati a rispondere

questo proposito, e come si fa cenno nel testo dichiarato dalla National Gallery Firenze, è bene ricordare che nel 2007 la stessa fu al centro di una disputa legale che vedeva Sarenco ed Enrico Mascelloni accusare i due curatori di portare in mostra opere false di Lilanga in occasione della retrospettiva del 2007 organizzata dalle sale del Museo Hendrik C. Andersen di Roma, diretta emanazione della Galleria Nazionale d'Arte Moderna e Contemporanea, e dunque patrocinata dalla Sovrintendenza Capitolina ai Beni Culturali del Comune di Roma, chiamando anche in causa l'allora Sovrintendente Maria Vittoria Marini Clarelli. Questa confusa vicenda inizia quando Eric Girard-Miclet, direttore del Centro culturale francese di Dar es Salaam in Tanzania (Ministero degli Affari esteri) dal 2000 al 2004, che ha conosciuto a fondo e lavorato con Lilanga, dichiara false a suo avviso tutte le opere presenti in mostra, ipotizzando anche una creazione successiva al 2005, anno della morte dell'artista, accusando inoltre i curatori Parri e

nelle competenti sedi civili e penali. La fondazione Sarenco ha cercato disperatamente, nel dicembre 2007, di vendere a National Gallery Firenze (documenti depositati presso i nostri studi legali) ben 420 opere di Lilanga, per lo più riprodotte nei tomi: primo, secondo, terzo e quarto, pubblicati da Fabbrica Sarenco che National Gallery Firenze ha rifiutato di acquistare perché molte di queste opere non risultano autenticabili da National Gallery Firenze che oltretutto non si occupa del mercato di opere d'arte. La fondazione Sarenco ha allora cercato nel febbraio 2008 di combinare una fondazione tra Sarenco e National Gallery Firenze per l'autenticazione delle opere di George Lilanga. Offerta naturalmente rifiutata da National Gallery Firenze! Ogni opera di George Lilanga presente in Europa e in Asia che non sia accompagnata dalla foto dell'autore con la stessa o dal Certificato di Autenticità di Luca Faccenda e Marco Parri per National Gallery Firenze, POTREBBE ESSERE FALSA! IMPORTANTE Il giorno 9 dicembre 2013 il giudice del Tribunale di Perugia sezione penale, ha condannato con sentenza di primo grado gli imputati: Isaia Mabellini, detto Sarenco, Enrico Mascelloni, Graziano Marini e Andrea Pucci, giornalista ed ex direttore di Adnkronos, relativamente al reato di diffamazione perpetrata durante la conferenza stampa indetta dai primi tre insieme all'ex ambasciatore italiano in Tanzania Marcello Griccioli, presso l'Art Hit Hotel di Perugia il giorno 26 settembre 2007 dal titolo "Falsi Lilanga al Museo Archeologico" sconfessando così le tesi dei condannati. Aggiornamenti stampa relativi alla suddetta sentenza penale saranno divulgati non appena verrà pubblicato il testo e le motivazioni per cui il giudice si è riservato un tempo di sessanta giorni a partire dal 9 dicembre 2013. LA LOTTA CONTRO I FALSARI ED I BUGIARDI PROSEGUE SENZA SOSTA. ALTRE OPERE D'ARTE CONTEMPORANEA AFRICANA, RICONOSCIUTE FALSE DAGLI STESSI AUTORI (FORTUNATAMENTE VIVENTI) SONO STATE SUBITAMENTE DENUNCIATE DAGLI STESSI AI CARABINIERI DEL NUCLEO DI TUTELA DEL PATRIMONIO. NATIONAL GALLERY FIRENZE AUTENTICA OLTRE 70 ARTISTI PROVENIENTI DAI CINQUE CONTINENTI, SU MANDATI ESCLUSIVI FIRMATI DAGLI AUTORI STESSI. I PRINCIPALI ARTISTI PROVENIENTI DAL CONTINENTE AFRICA SONO I SEGUENTI: G.LILANGA (TANZANIA), BASANTE (GHANA), S.UWUENWA (NIGERIA), M.MENINWA (NIGERIA), E.LEGESSE (ETIOPIA), M.MAJO (ZIMBABWE), E.MAHLANGU (REPUBBLICA SUDAFRICANA)».

Faccenda di non conoscere l'artista di persona e affermando che l'unico a poter autenticare le sue opere dopo la sua dipartita è Sarenco, per diretta volontà dell'artista stesso, e che sarebbe anche l'unico a poter pubblicare un catalogo ragionato delle sue opere. Ovviamente a queste dichiarazioni molto presto si aggiungono anche quelle di Sarenco stesso e di Enrico Mascelloni, storico dell'arte e collaboratore fisso di Sarenco. I due hanno infatti spesso intrapreso viaggi in Africa, con lo scopo di conoscere e acquistare le opere di alcuni artisti africani, per poi rivenderle in Italia o accrescere le proprie collezioni. Non solo, Sarenco e Mascelloni affermano che l'origine di tutte le opere in mostra sia da cercare al mercato dei falsi di Dar Es Salaam, e che la mostra sia stata dunque fatta in funzione di dare credito e storia ai falsi in mostra. Inoltre puntano l'attenzione sul fatto che tutte le opere in mostra, curata da Parri e Faccenda, abbiano un'autentica prodotta dalla National Gallery Firenze, di cui loro sono i fondatori. A queste pesanti accuse Faccenda e Parri rispondono affermando, tramite gli avvocati, la loro posizione; è interessante notare come la loro attenzione sia inizialmente rivolta verso la rivista Exibart, che all'epoca dei fatti ha raccontato passo per passo tutta la vicenda fin dall'inizio dando spazio anche ad un'intervista a Mascelloni e Sarenco, piuttosto che a chi materialmente dichiarava false le opere da loro presentate, come è interessante il fatto che all'invito di Exibart di rispondere direttamente con un'intervista alle accuse, dando così una parità in contraddittorio, i curatori si siano negati, facendo pervenire alla redazione alcune lettere⁷ dei loro avvocati⁸. Ad un certo punto della vicenda interviene anche il figlio di Lilanga, Coster Lilanga, con un fax a firma del suo avvocato, in cui disconosceva i documenti in possesso di Faccenda e Parri e di conseguenza dichiarava non attendibili le opere in mostra. In particolare, a quanto pare, le accuse si spingevano oltre, vedendo Faccenda e Parri come i due personaggi tramite cui arrivavano le opere false in Italia, grazie al contatto con un certo Yves Goscinnny, belga, direttore della Petite Galerie in cui vendeva opere false di Lilanga, provenienti dal mercato dei falsi di Dar Es Salaam ed eseguiti direttamente dal nipote di Lilanga stesso. Al di là di tutta questa storia, le cose interessanti in relazione a Margaret Majo sono due: la prima è che anche lei era una degli artisti della scuderia della National Gallery Firenze, di cui Faccenda e Parri producevano

⁷ Purtroppo oggi le lettere, inizialmente pubblicate sul sito di Exibart al seguente link <<https://www.exibart.com/politica-e-opinioni/quelle-sculture-sono-tutte-autentiche/non-sono-più-visibili>> (ultima visita 01/06/2023).

⁸ Tutto il reportage è leggibile al seguente indirizzo internet <<https://www.exibart.com/politica-e-opinioni/quelle-sculture-sono-tutte-false/>> e ai link in esso presenti (ultima visita 01/06/2023).

le autentiche, la seconda è che anche in questa situazione il nome di Sarenco è tra i protagonisti. Non si dimentichi a questo proposito che buona parte delle mostre di Majo organizzate in Italia sono ad opera di quest'ultimo.

Questa vicenda, e le dichiarazioni che apparivano sul sito della National Gallery Firenze, pongono l'attenzione su un altro fatto abbastanza inusuale, ovvero che sia proprio un'associazione a poter autenticare opere di un'artista vivente. Nel caso di Lilanga in realtà questo particolare non salta subito all'occhio, in quanto i due curatori vengono anche accusati di aver fatto firmare, in presenza di un notaio, deleghe e documenti all'artista praticamente in punto di morte, ma nel caso di Margaret Majo il discorso è diverso. Quest'ultima è viva e vegeta, in pieno possesso delle sue facoltà mentali, pertanto la domanda che sorge è: perché se è possibile far autenticare un'opera all'autrice dovremmo affidarci all'intermediazione di un'associazione culturale? Tornando al falso Majo presente al Laboratorio del Falso, quello che appare chiaro è che affidarsi ad una terza persona per autenticare opere di artisti viventi è una pratica quantomeno inusuale. In presenza di falsi o presunti tali, o di un dubbio qualsiasi, la prima cosa che almeno qui in Occidente si fa è contattare l'artista, è sicuramente il metodo più semplice e meno fallibile per confermare o meno una attribuzione. Nel caso di Majo invece una associazione culturale scrive nero su bianco di essere l'unico ente in grado di autenticare le sue opere. Perché? Possiamo solo ipotizzare una risposta⁹, e il primo ragionamento ci porta indubbiamente a considerare la lontananza geografica come motivo di una tale pratica: i contatti con lo Zimbabwe spesso non sono fluidi, passano giorni prima di ricevere una risposta, e in alcuni casi quest'ultima non arriva proprio, però è un motivo bastevole a dare piena facoltà di autenticazione a qualcun altro? Nell'epoca di internet chiunque è raggiungibile, anche dall'altro capo del mondo¹⁰, a maggior ragione se si è a conoscenza di opere che girano nel mercato dell'arte. La mancanza di questa presenza, seppur da remoto, della voce dell'artista può far pensare ad una precisa volontà di esclusione da parte di alcuni curatori che confermerebbe ciò che la stessa Majo riferisce. La speculazione in effetti risulterebbe più semplice senza la continua ingerenza dell'autore, che può facilmente smentire un'attribuzione fatta con leggerezza, con o senza intento doloso. Eppure la pratica comune suggerisce che in questi casi non ci sia nessun intermediario, lo stesso Co-

⁹ Per quanto riguarda i due curatori Faccenda e Parri, non risultano reperibili.

¹⁰ Io stessa sono riuscita a contattare Margaret Majo, la difficoltà è stata esclusivamente nel reperire il suo numero di telefono, dopodiché i contatti sono stati gestiti normalmente via WhatsApp.

mando TPC in presenza di un dubbio attributivo fa riferimento in *primis* all'artista se vivente. L'autore in questi casi è l'unico soggetto veramente attendibile e disinteressato, in quanto non ha nessun interesse a far sì che un'opera falsa entri nel mercato dell'arte.

Approfondendo la vicenda si viene a conoscenza che nel 2007 Margaret Majo in persona ha sporto denuncia presso la questura di Roma in quanto venuta a conoscenza della presenza sul mercato di opere attribuite a lei che però non rispettano misure che per lei sono ben precise¹¹, e sono tutte quelle opere di misura 100x100 cm. Nella carriera dell'artista infatti non ci sono opere di così grandi dimensioni, cosa corroborata anche dalla dichiarazione contenuta nella denuncia. A questo punto ovviamente si mette in moto un meccanismo di allerta riguardante i suoi lavori, ed è qui che entra in gioco l'attività del Comando TPC che costantemente monitora il mercato. Questo stato di attenzione dunque non è dato dall'individuazione di un'opera in particolare, ma dalla consapevolezza della possibilità che ci sia quest'opera non ancora identificata, una o più. Nella denuncia apprendiamo anche una cosa di fondamentale importanza, ossia il fatto che Parri e Faccenda hanno veramente la delega all'autentica, cosa dichiarata dall'artista stessa per sopperire alla difficoltà di comunicazione tra l'Italia e lo Zimbabwe. Apprendiamo anche che i due hanno fatto varie visite ad Harare, e che i rapporti tra loro tre erano dunque buoni. Nella stessa occasione viene dichiarato che anche altri collezionisti italiani in varie occasioni si sono recati in visita a casa di Majo, in particolare Sarenco e Mascelloni, che hanno effettivamente acquistato lotti di opere in varie occasioni e fatto anche un cospicuo numero di foto alle opere stesse; tranne una volta in cui il compenso è parso all'artista non all'altezza del proprio lavoro. Dal 2007 in poi non si hanno altre notizie, si dovrà aspettare il 2012 per ritrovare traccia di movimenti nel mercato dell'arte.

Nel 2011 appare presso la casa d'aste Saletta d'Arte Viviani di Pisa un'opera attribuita a Margaret Majo (fig. 3). È un'opera abbastanza grande, 100x100 cm, e suscita l'attenzione degli esperti della casa d'aste che, a scanso di qualsiasi dubbio, cercano l'opinione di Parri e Faccenda riguardo l'autenticità o meno di tale manufatto, in vista soprattutto della presentazione in asta del gennaio successivo. Dall'osservazione diretta dell'opera in questione, Parri e Faccenda ne deducono la non autenticità, fatto corroborato anche dalla conoscenza della denuncia del 2007 in cui si parlava appunto delle misure specifiche delle opere autentiche. Approfondendo si apprende che quest'opera arrivata a Pisa

¹¹ Non si conoscono opere di Majo superiori alle misure 70x70 cm, cosa affermata anche da lei stessa.

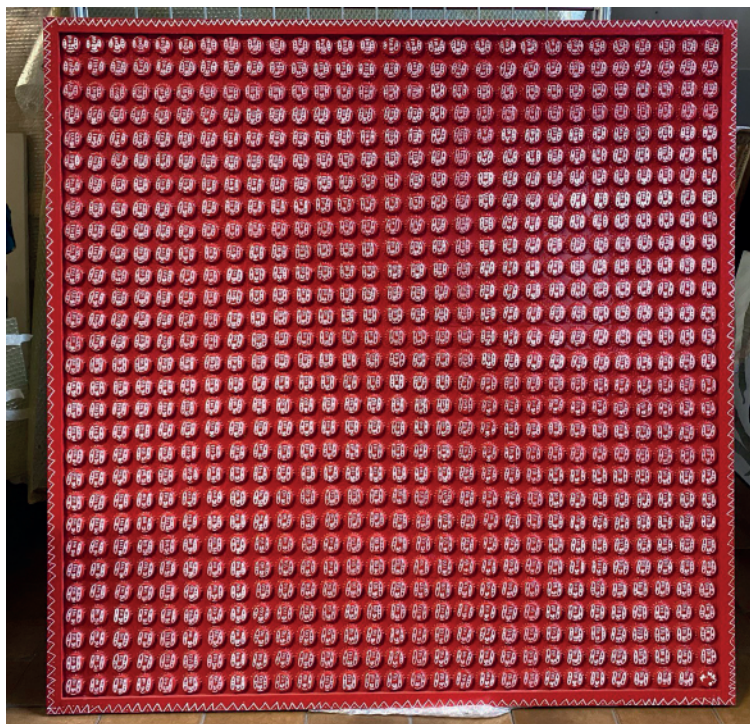


Fig. 3 – Falso Majo, 100x100 cm (foto del Laboratorio sul Falso, DSU-Roma Tre).

proveniva da Studio Brescia Arte Contemporanea¹², galleria specializzata in arte africana e la cui direzione artistica è affidata a Sarenco e a Enrico Mascelloni¹³, che aveva fornito anche la documentazione riguardante il percorso della presunta opera di Majo. Come sappiamo, Mascelloni e Sarenco sono due personaggi ricorrenti nei collegamenti tra arte africana e Italia, da varie fonti conosciamo l'interesse di Sarenco verso questo continente, e l'impegno che personalmente ha messo in campo per portare questo tipo di arte alla vista di un pubblico internazionale. La domanda da porci è dunque come mai Margaret Majo abbia affidato la delega all'autentica a Faccenda e Parri piuttosto che a Sa-

¹² On line non è presente un sito internet di Studio Brescia Arte Contemporanea, risultano essere presenti solo siti internet di altre associazioni o riviste in cui vengono sponsorizzate le esposizioni fatte.

¹³ Dal sito *artebresciana.com* apprendiamo che le esposizioni messe in opera dallo Studio Brescia Arte Contemporanea sono tutte inerenti l'arte africana, soprattutto riguardanti George Lilanga e altri artisti africani, e quasi tutte portano la curatela di Sarenco. L'attività pare essere concentrata negli anni 2006-2007.

renco e Mascelloni; in questo caso possiamo solo ipotizzare che forse i rapporti si erano in qualche modo sfibrati dal momento in cui Sarenco non ha valutato in maniera economicamente adeguata le opere di Majò durante i loro incontri ad Harare.

Tornando all'opera presente alla Saletta d'Arte Viviani, al riconoscimento della non autenticità del manufatto è seguita la denuncia da parte di Parri al Comando TPC di Firenze, che a quel punto ha sequestrato l'opera. Dopo alcuni anni di stazionamento presso i loro archivi è stata dunque affidata al Laboratorio sul Falso del Dipartimento di Studi Umanistici, Università Roma Tre come interessante caso di studio¹⁴.

Da tutta questa complicata vicenda emerge un dato fondamentale, ossia la facilità relativa con cui un falso di autore vivente possa essere immesso nel mercato dell'arte se alla base c'è la buona fede, l'ingenuità e la lontananza dell'artista dal mercato di riferimento. L'Africa in questo senso risulta essere un bacino infinito di possibilità per chi ha intenzioni poco chiare: grazie all'estensione del territorio, alle comunicazioni difficili e alla difficoltà di raggiungere determinati luoghi si configura come il luogo perfetto dove far nascere traffici illeciti, e quello dell'arte è solo uno dei tanti che affliggono questo continente. Passando a un discorso più specifico vediamo come un'artista, la cui qualità della produzione è indubbia, sia stata vittima di manipolazione e di inganno da parte di chi diceva di lavorare anche in suo favore. Entrambi le due parti chiamate in causa in realtà hanno qualcosa da rimproverarsi forse, Sarenco probabilmente da un lato ha cercato di speculare sull'ignoranza di Margaret Majò riguardo il mercato dell'arte, Facenda e Parri d'altro canto probabilmente non hanno mai fornito il contributo pattuito all'artista per l'emissione di ogni autentica¹⁵, e forse questo è il motivo per cui ad un semplice contatto Margaret Majò ha subito dichiarato di essere stata vittima di un imbroglio ordito da alcuni ricchi collezionisti italiani. Un danno e una beffa che si aggiungono alle infinite discriminazioni che Majò e le artiste come lei, donne e nere, hanno dovuto sperimentare sulla propria pelle durante il colonialismo, durante la transizione, e purtroppo ancora oggi. Questo lavoro, e la ricostruzione della vicenda del falso Majò, porta con sé la speranza di portare alla luce la

¹⁴ La ricostruzione della vicenda è stata possibile grazie alla disponibilità del Nucleo TPC di Napoli, nella persona del Capitano Massimiliano Croce, e del Comando TPC di Firenze nella persona del Maresciallo Claudio Terzulli.

¹⁵ Dal sito della National Gallery Firenze, non più on line, sappiamo che ogni autentica che l'associazione produceva sottintendeva un pagamento di 400 Euro.

parte oscura del mercato dell'arte, specie quello che si occupa di una fetta di mercato ristretta come può essere quella dell'arte africana contemporanea. Non solo si svilisce il ruolo dell'artista in generale, che abbiamo visto precedentemente essere estremamente importante nell'economia culturale di un paese, ma soprattutto si attua uno annichilimento della dignità artistica personale che porta, molto spesso, ad uno svuotamento dell'ispirazione. Ad oggi l'attività di Majo si è molto ridotta, effettivamente dal 2019 non si hanno notizie di ulteriori esposizioni, e questo probabilmente è dovuto innanzi tutto alla situazione socioeconomica dello Zimbabwe, e poi anche alla difficoltà nel suo caso, di avere una continuità della carriera artistica, sfruttata dal mercato italiano senza però che lei ne ricevesse un vero riconoscimento e un giusto guadagno economico.

2. Il falso Majo

L'opera conservata al Laboratorio sul Falso dell'Università Roma Tre rientra nel novero dei falsi che non hanno la pretesa di copiare pedissequamente un'opera esistente, ma che invece vogliono configurarsi come una variazione sul tema, del tutto plausibile se si conoscono i lavori dell'artista da cui il falsario si ispira, e che se fatti a regola d'arte possono dare filo da torcere agli studiosi.

Un ulteriore elemento di difficoltà con le opere autentiche di Margaret Majo, è che sembra impossibile ad oggi vederle dal vivo. Risalendo la presenza nel mercato al 2012, è effettivamente molto difficile che le case d'asta conservino ancora le opere che intendevano vendere, nella fattispecie tutte le opere andate in asta e rimaste invendute sono ritornate ai rispettivi proprietari, rendendone così impossibile la localizzazione. Inoltre nessuna delle sue opere risulta far parte di collezioni permanenti, cosa che di sicuro non facilita la diretta conoscenza di tali lavori. La conoscenza dei lavori di Majo si deve essenzialmente alla presenza nei cataloghi di case d'asta e in alcuni siti internet, abbastanza affidabili, utili a chi volesse avere una stima economica di oggetti d'arte dalle molteplici fattezze e origini al fine di vendita¹⁶.

Quel che di certo si può osservare dalle opere autentiche di Majo è che nulla è lasciato al caso, nella costruzione dell'opera ogni elemento è stato oggetto di estrema cura, a volte quasi con accezione miniaturistica. Non ci

¹⁶ Per quanto riguarda le case d'asta, si vedano per esempio i cataloghi on line di Bonhams e Farsetti Arte, mentre per quanto riguarda i siti di valutazioni economiche si può fare riferimento per esempio a Mutual Art e a ArsValue.

sono elementi che non sono così come dovrebbero essere, e questo perché la lavorazione è frutto di tempo, di cura, e soprattutto di un'idea. È come se il messaggio prendesse una forma tridimensionale, uscisse dai confini della tavola a cui è affidato e si espandesse nello spazio di fronte a sé, sono opere piene, dense, in cui l'impegno con cui sono state create viene fuori nella densità del racconto. Il supporto materiale è il tramite a cui affidare un pensiero strutturato, un messaggio che Majo ha necessità di esprimere, fatto di impegno sociale e quotidianità. Anche nel più piccolo particolare si trova la più completa attenzione nell'esecuzione. Margaret Majo, come molti altri artisti contemporanei africani, usa oggetti di recupero per la sua arte, questo sostanzialmente, abbiamo visto, per due motivi, il primo è dato dalla scarsità di risorse economiche che non permette dunque il facile acquisto di materiali nuovi, il secondo, ben più pesante, è un atto sociale di denuncia verso chi ha ridotto l'Africa a una discarica. Quello che si trova per terra, sul ciglio di ogni strada, ammassato agli angoli degli edifici, è non solo il prodotto di uno sfruttamento massivo delle risorse naturali africane e dello Zimbabwe, ma anche i resti di una situazione socio-politica estremamente instabile, gli stati militari, i colpi di stato, le guerre civili che hanno spezzato l'anima del continente hanno lasciato dietro il loro passaggio, e continuano a lasciare, spazzatura segno di un consumismo che la maggior parte della popolazione non può permettersi. Da qui la scelta dei tappi di bottiglia, delle cornici in legno e delle tavole. Tutta l'arte contemporanea africana è permeata da questo grido di denuncia, a seconda degli artisti troviamo più o meno violenza nell'espressione, la cosa che non cambia è l'essere concordi sull'emergenza da esprimere. Nelle opere di Majo la violenza espressiva viene incanalata nel racconto. Memore del *modus operandi* e delle tematiche trattate dalle artiste di Weya, la denuncia sociale è affidata ai racconti che si sviluppano, come miniature, sulle superfici dei tappi di bottiglia utilizzati per comporre pattern fitti, dai colori sgargianti, e che condensano in poco spazio tutta la tradizione africana fino al presente, un presente fatto di povertà, di vite trascorse alla ricerca di cibo, di ritorni alle origini dell'agricoltura, e di partenze verso agognati lavori che riescano a far sbarcare il lunario a famiglie intere. La vita stessa dell'artista è l'esatto riflesso di quello che si ritrova poi nei suoi lavori. Nei suoi pattern risiede una delicatezza che difficilmente può essere immaginata in diretto rapporto con la violenza della vita in Africa, ciononostante, come un fiore che cresce in mezzo alle pietre, la forza espressiva di Majo risiede nella capacità di rendere con delicatezza, in maniera quasi favolistica, la serenità che a sprazzi investe la vita quotidiana, specie nelle aree meno urbanizzate. Ritroviamo dunque scene di raccolta, scene di lavori manuali come la tessitura, troviamo figure

animali, ogni soggetto immerso in una bidimensionalità e in un decorativismo che chiaramente riporta alla mente le decorazioni dell'arte tribale. Ed è qui che entra in gioco la riflessione sulla decolonizzazione dell'arte africana, vista da sempre come unicamente il prodotto di un'artigianalità piuttosto che di un impeto propriamente artistico. Spezzando questo bias abbiamo visto che l'arte africana contemporanea non è affatto solo l'arte tribale, anzi esiste una costellazione ben precisa di artisti giovani che portano avanti studi, progetti e opere, che hanno mercato e che sono presenti nelle più grandi collezioni d'arte mondiali. Margaret Majo si inserisce in questo contesto, dove la modernità va avanti e fa tutti i giorni i conti con la percezione che il mondo occidentale ha dell'arte africana. Ancora oggi, parlando è senza dubbio l'arte tradizionale, tribale, che viene in mente subito. Oltre questo confine c'è moltissimo, ed è una cosa che non deve essere dimenticata quando si guarda al continente africano.

Tornando nello specifico sull'opera in questione, il primo passo verso la comprensione della non autenticità del manufatto è sicuramente l'osservazione. In questo caso già al primo sguardo si nota la presenza di elementi che stridono con il *modus operandi* dell'artista a cui è stata attribuita l'opera esaminata. Salta subito all'occhio una certa velocità di esecuzione, senza troppa attenzione, in cui le sbavature e le incongruenze pesano molto più degli elementi di similitudine con le opere autentiche. È come se si fosse fatto un lavoro "a tirar via", sperando nella disattenzione o nell'ignoranza di chi l'avrebbe guardato. I particolari non sono curati, il colore è esteso in maniera imprecisa, e tutto ciò che nelle opere autentiche è precisione e grazia, qui è ridotto ad approssimazione e asperità.

Dall'osservazione accurata della superficie dell'opera sono evidenti molte imperfezioni: alcuni tappi sembrano essere stati sottoposti a una forza di spostamento quando la vernice sottostante, pare, fosse ancora fresca, cosa che ha prodotto una serie di piccolissime onde intorno una fila intera di tappi che possono ascrivere anche all'azione di scolatura della vernice rossa, come se la tavola fosse stata messa in verticale. Per quanto riguarda quest'ultima, che ricopre totalmente la base, sembra non essere stata data a pennello quanto invece tramite l'ausilio di un mezzo spray, come un areografo o una bomboletta, in quanto sono evidenti onde di accumulo probabilmente dovute ai movimenti che il manufatto ha subito quando gli strati cromatici si stavano ancora asciugando (fig. 4). In alcune zone della superficie, tra un tappo e l'altro, sono evidenti cromie opacizzate, cosa che porta a chiederci se lo strato di vernice lucida trasparente sia stato dato prima o dopo l'apposizione dei tappi. Anche i tappi stessi sembrano essere stati dipinti più con una bomboletta che a pennello, in quanto dotati di buona



Fig. 4. – Falso Majo, particolare onde di vernice (foto del Laboratorio sul Falso, DSU-Roma Tre).

uniformità di fondo (fig. 5).

In uno degli angoli è evidente un distacco di colore su uno dei tappi a corona¹⁷, che lascia vedere il materiale metallico¹⁸ bronzato sottostante. Dall'osservazione attenta di queste piccole parti scoperte si capisce come l'intento di contraffazione sia basato su una conoscenza sommaria dell'operato dell'artista, la quale non avrebbe mai utilizzato dei tappi nuovi, comprati per l'occasione, per comporre una sua opera¹⁹.

Passando alla cornice, vediamo che presenta diffuse imprecisioni, come

¹⁷ I classici tappi utilizzati per chiudere le bottiglie di Coca-Cola o di birra, usate con evidente critica alla società del consumo e alle dipendenze da alcol che gli anni di colonialismo e povertà hanno lasciato.

¹⁸ Il classico metallo dei tappi di bottiglia, in genere acciaio o alluminio.

¹⁹ Sappiamo bene infatti, dall'analisi della carriera di Margaret Majo, come la questione del riciclo sia di fondamentale importanza, sia come tratto distintivo dello stato di povertà in cui tutta la Nazione vive, sia come concetto che filosoficamente impregna tutta l'opera di Majo. Come lei, anche la quasi totalità degli artisti africani che opera con materiali provenienti dai resti lasciati dall'uomo.



Fig. 5. – Falso Majo, particolare, vernice opacizzata (foto del Laboratorio sul Falso, DSU-Roma Tre).

a voler imitare in maniera esagerata un'esecuzione manuale e artigianale. Presenta inoltre ripensamenti nel motivo decorativo (fig. 6), correzioni che nessuno si è preso il disturbo di dissimulare, oltre che una evidente scheggiatura ridipinta (fig. 7). Questo elemento che nelle opere originali è così importante, qui contiene un pattern di tappi decorati singolarmente con motivi semi-astratti tutti uguali, fatti quasi certamente a mano con un pennarello a vernice bianca, di cui si notano i punti di accumulo di colore dove la mano si è fermata durante l'esecuzione del tratto, ed imitano sommariamente le linee delle maschere tribali africane. Questo elemento in particolare risulta essere molto lontano dall'esecuzione dell'artista, nelle quali opere le decorazioni dei tappi sono tutte diverse, non ci sono ripetizioni, e illustrano immagini rurali e simboliche chiaramente leggibili, definiti con estrema attenzione e accuratezza. Nel falso che stiamo analizzando inoltre sono presenti, intrappolate negli strati di pittura, alcune setole di pennello o più banalmente peli.

In tutta l'esecuzione non si evincono segni di pennello.



Fig. 6. – Falso Majo, particolare, ripensamento nel motivo decorativo della cornice (foto del Laboratorio sul Falso, DSU-Roma Tre).

L'onda di materiale cromatico che attraversa per intero la superficie pittorica potrebbe essere dovuta, forse, al processo di asciugatura tramite uno strumento ad emissione di aria calda ad alta velocità, tipo un asciugacapelli, la quale ha sospinto la vernice uniformemente fino al punto in cui si è accumulata, probabilmente in una fase di asciugatura troppo avanzata per permette un ulteriore scivolamento. Dall'osservazione di opere autentiche si nota come ogni elemento sia parte integrante della composizione pittorica, tornando all'elemento cornice vediamo che essa fa parte dell'opera in maniera totale, con decorazioni che, oltre ad essere precisamente eseguite, si integrano perfettamente con il registro stilistico e iconografico dell'opera. È un elemento che non stona, non interrompe la composizione, ma la accompagna nella transizione dallo spazio interno allo spazio esterno dell'opera stessa. Qui possiamo intendere la cornice come *limen*²⁰, soglia in

²⁰ Da intendere anche in senso psicologico, cioè che indica l'Io cosciente in contrapposizione a quello incosciente, sublimen. In senso figurato è da intendersi come un varco che



Fig. 7. – Falso Majo, particolare, correzione sommaria del motivo decorativo angolare della cornice (foto del Laboratorio sul Falso, DSU-Roma Tre).

senso figurato, limite ultimo che separa l'idea nell'universo chiuso dell'opera dal mondo esterno. I motivi decorativi che interessano tutte le cornici delle opere autentiche di Margaret Majo sono studiati ed eseguiti in maniera netta, accurata ed esteticamente apprezzabile, e richiamano direttamente gli elementi decorativi, mai uguali, all'interno dei tappi.

Un altro elemento cattura subito l'attenzione nelle opere autentiche dell'artista, la firma. Le firme che Majo appone agli angoli delle sue opere sono piccole opere, contenute all'interno dell'opera stessa. Nel falso che stiamo analizzando invece la firma, posta nell'ultimo tappo dell'angolo inferiore destro della tavola, riporta solo M.MAJO, in cui la J risulta quasi illeggibile e il tratto è chiaramente traballante, come se l'insicurezza maggiore, piuttosto che nella realizzazione delle decorazioni sistematiche dei tappi, si fosse concentrata in quell'unico elemento angolare, che si distacca

permette l'entrata in un ambiente, o il passaggio da un ambiente a un altro.



Fig. 8. – Falso Majo, particolare, firma e punti di accumulo di vernice bianca nelle decorazioni (foto del Laboratorio sul Falso, DSU-Roma Tre).

totalmente dall'iconografia dell'opera, non sembra integrarsi con essa (fig. 8). Nelle opere autentiche la firma si inserisce in un sistema decorativo complesso, non è qualcosa di separato, anzi si mimetizza con gli altri elementi decorativi e le immagini dei tappi; le lettere che compongono il cognome dell'artista, seppur sempre leggibili, sono inserite completamente in un contesto scenografico di decorazione, ne sono parte integrante.

Molto simile a quest'opera non autentica, sono le due opere esposte a Treviso in occasione dell'esposizione *Re.Use* curata da Valerio Dehò. Entrambe sono *Senza titolo* del 1996²¹, una con fondo e cornice di colore nero, l'altra con fondo e cornice bianche. In entrambi i casi la cornice è sovrapposta alla tavola (fig. 9). Entrambe misurano 55x55 cm, rientrando così nei parametri delle opere autentiche, a differenza del falso che misura 100x100 cm²².

²¹ Entrambe provenienti da Galleria Spazia di Bologna.

²² A questo proposito è necessario ricordare che per stessa ammissione di Majo, non si



Fig. 9. – Falso Majo, particolare, cornice in legno sovrapposta alla tavola (foto del Laboratorio sul Falso, DSU-Roma Tre).

In conclusione all'analisi stilistica e iconografica fino a qui condotte, un'ulteriore osservazione che nasce spontanea sta nel fatto che in questo caso non ci sia stata alcuna necessità di procedere con indagini diagnostiche scientifiche. Già solo osservando il manufatto in questione si evincono molti dati, soprattutto collegati all'ambiente che circonda l'opera. Le indagini scientifiche in questo particolare caso non ci avrebbero dato ulteriori notizie come la datazione o la presenza di un disegno sottostante. La tavola, i pigmenti e i motivi decorativi non presentano particolari segreti da indagare, anche perché soprattutto la cromia a volte appare abbastanza leggera da permettere di leggere lo strato sottostante, non da ultimo tutte queste componenti sono chiaramente attuali, i materiali fanno parte della nostra contemporaneità più prossima; i tappi, i colori usati sia il rosso ma soprattutto il bianco, indicano metodologie di utilizzo che nell'economia generale di questo caso specifico non hanno nulla di storico. Questo dimostra ancora una volta, nel caso ci fosse bisogno, che l'analisi diagnostica di un manufatto,

hanno opere autentiche più grandi di 70x70 cm.

specie nei casi di opere contraffatte, dovrebbe essere in *primis* umanistica, momento importantissimo in cui vengono estrapolate tutte le informazioni che l'opera nella sua totalità ci offre. Le informazioni sono lì, e l'occhio dello storico dell'arte, dello specialista, le sa leggere. Con questo non viene negata in nessun modo l'importanza della diagnostica scientifica, che in moltissimi casi si è rivelata cruciale non solo nei casi di falsi, ma anche per ricostruire la vita passata di un manufatto, si assume solo la consapevolezza che i dati scientifici senza analisi umanistica rimangono solo numeri e parametri in attesa di interpretazione.

Bibliografia

- AA.VV., *Anima tribale, corpo metropolitano. Arte Africana Contemporanea*, Galleria Spazia, Bologna 2001.
- AA.VV., *Comunità artistiche. L'esperienza di Weya e Tengenenge in Zimbabwe*, a cura di Cooperativa Sociale Libero Mondo, Comunecazione 2005.
- AA.VV., *Africa. Capolavori da un continente*, ArtificioSkira Milano, 2003.
- Abraham R., *Art Education in Zimbabwe*, International Journal of Art and Design Education, 2002.
- Affò I., *Il Parmigiano servitor di piazza*, Carmignani 1796.
- Allison P., *African Stone Sculpture*, Lund Humphries, Great Britain, 1968.
- Amadiume I., *Male Daughters, Female Husbands: Gender and Sex in an African Society*, Atlantic Highlands, Zed Books. 1987.
- Amselle J.L., *L'arte africana contemporanea*, Bollati e Boringhieri, 2007.
- Amselle J.L., *Contro il primitivismo*, Bollati Boringhieri, Torino, 2012.
- Anderson M.G., *Wild Spirits, Strong Medicin: African Art and the Wilderness*, University of Washington Press, 1989.
- Arnold M., *Zimbabwean stone sculpture. Bulawayo*, Louis Bolze Publishing. 1986.
- Barthes R., *La mort de l'auteur*, in «Il brusio della lingua. Saggi critici IV», Einaudi, Torino 1988.
- Barthes R., *Elementi di semiologia*, Einaudi, Torino 1992.
- Beach D.N., *Shona and Zimbabwe 900-1850: An Outline of Shona History*, Africana Pub, 1980.
- Beach D.N., *A zimbabwean past: shona dynastic histories and oral traditions*, Gweru, Mambo Press, 1994.
- Beach D.N., *The Shona and Their Neighbours*, Oxford, Blackwell, 1994.
- Luciano Benetton Collection, *Imago Mundi, Zimbabwe. Occupation: artist Contemporary Artists from Zimbabwe*, 2014.
- Bernardi B., *Il dibattito sulla scultura zimbabweana*, Lai momo Bologna, 1998.
- Bernardini D., *Appunti sulle arti figurative*, Lai momo Bologna, 1998.
- Bodei R., *La vita delle cose*, Laterza, Roma, 2009.
- Carrera L., *Dal Mozambico all'Italia, la storia artistica di Bertina Lopes: analisi e nuove prospettive*, Università degli Studi di Padova, 2023.
- Casarin C., *L'autenticità dell'arte contemporanea*, ZeL Edizioni 2015.
- Chikukwa R., *Zim-art with love*, in «Zimbabwe. Occupation: artist. Contemporary Artists from Zimbabwe», Imago Mundi Luciano Benetton Collection 2014.

- Chinol E., *Falsi nell'arte: il caso Martini*, Laterza, Roma 1986.
- Chiura T., *Roots & Routes Africa on display: past, present, and future*, 2022.
- Conaty K., *Print/ Out: Felix Gonzalez-Torres*, in "INSIDE/OUT A MoMA blog", 2012.
- Cooperativa Sociale Liberomondo (a cura di), *Comunità artistiche. L'esperienza di Weya e Tengenenge in Zimbabwe*, Comunicazione, Bro, 2005.
- Croce M., *I falsi d'arte. Aspetti storico-artistici, criminologici e normativi. Il caso Modigliani*, Libreria Universitaria Edizioni, 2022.
- Curling P., *The Appliqués of the Weya Women*, in «De Arte», 1989.
- De Fazio B., *In mostra Fathi Hassan dal Cairo con passione*, in «Corriere della Sera», 3 dicembre 2009.
- Dehò V., *Re.Use. Scarti, oggetti, ecologia nell'arte contemporanea*, Silvana Editoriale, Treviso, 2018.
- Derrida J., *Breve storia della menzogna*. Prolegomeni, Castelvechi, Roma 2005.
- Eco U., *La struttura assente*, Bompiani, Milano 1968.
- Eco U., *Trattato di semiotica generale*, Bompiani, Milano 1975.
- Eco U., *I limiti dell'interpretazione*, Bompiani, Milano 1990.
- Eco U., *La forza del falso*, in id., «Sulla letteratura», Bompiani, Milano 2002.
- Enwezor O., *Contemporary African Art Since 1980*, Damiani Editore, Bologna 2008.
- Federici S., Marchesini Reggiani A., *Storia e caratteri dell'esperienza di Tengenenge*, 1998.
- Genette G., *Seuils*, Parigi 1987.
- Giacchetti B., *MUHOLI. A Visual Activist*, comunicato stampa della mostra A Visual Activist. Muholi (31 marzo - 30 luglio 2023, Mudec Milano).
- Godwin P., *Quando un coccodrillo mangia il sole*, Dalai Editore, 2008.
- Gulia M., *Intorno a Magiciens de la terre. Un percorso critico nella mostra di Jean-Hubert Martin*, [tesi di dottorato] Università degli studi di Palermo, 2017.
- Hammar A., *Zimbabwe's unfinished business: rethinking land, state and nation in the context of crisis*, Weaver Press, 2003.
- Hellmann M.C., *Copier, Créer. De Turner à Picasso: 300 œuvres inspirées par les maîtrises du Louvre*, catalogo della mostra, Parigi, 1993.
- Hill G., *The Battle for Zimbabwe: The Final Countdown*, Zebra Press, 2003.
- Ihenacho P., *La restituzione dei Bronzi del Benin vista dalla Nigeria* in «Il Giornale dell'Arte», 5 giugno 2023.
- Invernizzi A., *Amoako Boafo, da giovane emergente ghanese a star dell'arte contemporanea*, in «BbysMagazine», 27 ottobre 2020.
- Irving J., *The invention of Shona Sculpture*, 1995.
- Jarrasse D., *Les arts méconnus. Historicité et ethnicité dans l'histoire de l'art au XIXe siècle*, in «L'Orientalisme architectural entre imaginaires et savoirs», In-

- stitut national d'histoire de l'art, Parigi 2009.
- Joosten B., *Sculptors from Zimbabwe: the first generation*. Dodewaard, Galerie de Strang, 2001.
- Kindersley A., *Working Together*, in Murray B., Picton J., «Transitions», The Africa Centre, Londra 2005.
- Kuhn J., *Myth and Magic, the art of the Shona of Zimbabwe*, 1978.
- Landow G.P., *The History of Contemporary Stone Sculpture in Zimbabwe*, Brown University, Zimbabwe, 2000.
- Larkin L., *Following The Stone: Zimbabwean Sculptors Carving A Place In 21st Century Art*, University of Illinois at Urbana-Champaign, 2014.
- Marchesoni M.A., *L'arte africana continua a correre in asta*, in «Il sole 24 ore», 16 aprile 2022.
- Mariottini L., *Identità e discorsi. Studi offerti a Franca Orletti*, Roma Tre Press, Roma, 2015.
- Martin D., *The struggle for zimbabwe: the chimurenga war*, Faber and Faber, 1982.
- Martin J.H. (a cura di), *Magiciens de la Terre*, cat. Mostra (Centre Pompidou, Parigi, 18 maggio - 14 agosto 1989), Editions du Centre Pompidou, Paris, 1989.
- Mawdsley J., *History of Zimbabwe Stone Sculpture*, Harare, 1994.
- Mlambo A.S., *A History of Zimbabwe*, Cambridge, University Press, 2014.
- Moore D.S., *Suffering for Territory: Race, Place and Power in Zimbabwe*, Harare and New York, Weaver Press and Duke University Press, 2005.
- Mor F., *Shona Sculpture*, Harare, 1987.
- Needham D.E., Mashingaidze E.K., Bhebe N., *From Iron Age to Independence, A History of Central Africa*, Longman, England, 1984.
- Nettelton A., *To sit on a cushion and sew a fine seam: gendering embroidery and applique in Africa*, in «Material Matters: appliqués by the weya women of Zimbabwe and needlework by south Africa collectives». Johannesburg, Witwatersrand University press, 2000.
- Njami S., *Africa Remix: Contemporary Art of a Continent*, Johannesburg, Jacana Media, 2010.
- Noto G., *Les Magiciens de la Terre 25 anni dopo*, in «Artribune», 15 agosto 2014.
- Noy I., *The Art of the Weya women*, Baobab Books Harare, 1994.
- Noy I., *Art of the Weya Women*, Academic AND Baobab Books, 2000.
- Nyagumbo M., *With the People: An Autobiography from the Zimbabwe Struggle*, London, Allison and Busby, 1981.
- Nyangoni W.W., *African nationalism in Zimbabwe (Rhodesia)*, Washington DC, University Press of America, 1997.
- Nyangoni C., Nyandoro G., *Zimbabwe independence movements*. London, R.

- Collings, 1979.
- O'Toole S., *Becoming African*, in «Art Africa», settembre 2015, Edizione 1.
- Oguiibe O., *Art, Identity, Boundaries: Postmodernism and Contemporary African Art*. In Oguiibe O., Enwezor O., «Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace», Cambridge, MIT Press 1999.
- Oguiibe O., Enwezor O., *Reading the Contemporary: African Art from Theory to the Marketplace*, Cambridge, MIT Press 1999.
- Pensa J., *Make it sexy. La promozione dell'arte contemporanea africana* in «L'arte etnica tra cultura e mercato», ed. Guido Candela, Maurizio Biordi, Skira, 2007.
- Picton J., *African textiles*, Harper & Row 2nd ed. New York, 1989.
- Pikirayi I., *The Zimbabwe Culture. Origins and Decline of Southern Zambezi States*, AltaMira Press, 2002.
- Platone (a cura di G. Reale), *Ione*, Bompiani 2001.
- Plutarco (a cura di R. Ballerio), *La musica*, BUR Rizzoli, 2000.
- Porro D., Mandolesi A., catalogo della mostra *L'Arte ritrovata. L'impegno dell'Arma dei Carabinieri per il recupero e la salvaguardia del nostro patrimonio culturale*, Gangemi Editore, 2019.
- Ranger T., *Revolt in Southern Rhodesia: A Study in African Resistance*, London, Heinemann, 1967.
- Ranger T., *The Creation of Tribalism in Zimbabwe*, Gweru, Mambo Press, 1985.
- Ranger T., *Voices from the Rocks: Nature, Culture and History of the Matopos Hills of Zimbabwe*, Harare, Baobab, 1999.
- Remer A., *Enduring Visions: Women's Artistic Heritage Around the World*, Sterling Pub, 2001.
- Richardson J., *A Discourse on the Dignity, Certainty, Pleasure and Advantage, of the Science of a Connoisseur*, (1719), in «The Works of Jonathan Richardson: Containing I. The Theory of Painting. II. Essay on the Art of Criticism, So Far as it Relates to Painting. III. The Science of a Connoisseur», HardPress 2018.
- Rogge J., *The History of Teaching Graphic Art in Namibia – The Legacy of John Muafangejo*, in «Graphin Art. Ayrshire Architectural Heritage Trust and National Gallery of Namibia», 2013.
- Rosenberg H., *L'oggetto ansioso*, Bompiani Editore, Milano, 1967.
- Sabelo ND, Lovo-Gatsheni J., *THE ZIMBABWEAN NATION-STATE PROJECT A Historical Diagnosis of Identity and Power-Based Conflicts in a Postcolonial State*, Nordiska Afrika Institutet, Uppsala, 2011.
- Sarenco, *Harare*, in «Zimbabwe. Occupation: artist. Contemporary Artists from Zimbabwe», Imago Mundi Luciano Benetton Collection, 2014.
- Schapiro M., *L'oggetto personale come soggetto di natura morta. A proposito delle os-*

- servazioni di Heidegger su Van Gogh*, in «Semiotiche della pittura», Meltemi, Roma, 2004.
- Schmahmann B., *A History of the Weya Appliqué Project*, in «Material Matters: Appliqués by the Weya Women of Zimbabwe and Needlework by South Africa Collectives», Johannesburg, Witwatersrand University Press, 2000.
- Schmahmann B., *Stitched-Up Women, Pinned-Down Men: Gender Politics in Weya and Mapula Needlework, Zimbabwe and South Africa*, in «African Art and Agency in the Workshop», Sidney Littlefield Kasfir and Till Förster, Bloomington, Indiana University Press 2013.
- Schwazer H., *La polpa delle cose*, catalogo della mostra «Il mondo degli oggetti», Merano Arte, Merano, 2013.
- Spring C., *Angaza Africa: African Art Now*, 2008.
- Sultan O., *Life in Stone: Zimbabwean Sculpture: Birth of a Contemporary Art Form*, Harare, Baobab Books 1999.
- Testino A., *Non artista ma attivista. Intervista con Zanele Muboli*, in «Artribune», 9 maggio 2019.
- Turino T., *Nationalists, Cosmopolitans and Popular Music in Zimbabwe*, Chicago, Chicago University Press, 2000.
- Valentino P., *Bronzi del Benin, la restituzione divide la Germania*, in «Corriere della Sera», 15 maggio 2023.
- Vattese A., in *La Domenica*, inserto settimanale de «Il Sole 24 Ore» del 18 maggio 2008.
- Viliani A., *Quali Civiltà? Lettera del direttore sul nuovo programma 2022 del Museo delle Civiltà di Roma*, 19 luglio 2022.
- Viljoen H., *In Search of a New Unity*, in «Namibia: Land of Memories and More. Contemporary Artists from Namibia», Imago Mundi, Luciano Benetton Collection, 2014.
- Viljoen H., *Art of a New Young GeNeR.ATION. Introduction and background*, in «Namibia. Art of a young generation», Würt Collection in cooperation with National Gallery of Namibia, Swiridoff 2016.
- Winter-Irving C., *Stone Sculpture in Zimbabwe: Context, Content and Form*, Rob-law Publishers, Harare, 1991.
- Winter-Irving C., *Arte e società nella comunità di Tengenenge*, Lai-momo Bologna, 1998.
- Würt R., Sylvia Weber C., Viljoen H., Sacker U., *Namiba. Art of a Young Generation*, Würt Collection in cooperation with National Gallery of Namibia, Swiridoff 2016.
- Yang J., *The Representation of Family in Zimbabwean Art: Shona Sculpture and Post-Colonial Literature*, Brown University, Zimbabwe, 2000.
- Yoshikuni T., *African Urban Experiences in Colonial Zimbabwe: A Social History*

- of Harare before 1925*, Harare, Weaver Press, 2007.
- Zeri F., *Dietro l'immagine conversazioni sull'arte di leggere l'arte*, Longanesi, Milano 1987.
- Zilberg J.L., *Zimbabwean Stone Sculpture: The Invention of a Shona Tradition*, University Press of Texas at Austin, 1983.
- Zilberg J., *The Invention of Shona Sculpture*, 1995.

Il quarto volume della collana editoriale legata al progetto *Custodi Consapevoli della Legalità per il patrimonio ambientale, sociale, culturale ed economico*, presenta i risultati di ricerche condotte per tesi di laurea e di master da studentesse e studenti dell'Università Roma Tre incentrate sul patrimonio sociale e culturale che, per la loro natura interdisciplinare, intercettano e propongono temi e questioni relativi anche ad altri ambiti d'interesse del progetto.

GIULIANA CALCANI

è professoressa ordinaria di Archeologia classica, insegna Archeologia e legalità, è direttrice del Laboratorio sul falso, DSU - Roma Tre, è referente di Ateneo per l'Accordo Quadro con il Comando Carabinieri per la Tutela del Patrimonio Culturale. Da molti anni cura attività di ricerca, corsi di formazione, mostre, convegni e pubblicazioni dedicate al contrasto delle aggressioni criminali al patrimonio culturale e alla diffusione della cultura della legalità.

FRIDANNA MARICCHIOLO

è professoressa associata di Psicologia Sociale nel Dipartimento di Scienze della Formazione dell'Università Roma Tre, dove insegna Psicologia dei processi di gruppo, Psicologia giuridica e di comunità, Lie detection e Comunicazione non verbale. È autrice di numerose pubblicazioni internazionali sui temi della psicologia sociale.

SUSANNA NANNI

è professoressa associata di Lingua e letterature ispanoamericane presso il Dipartimento di LLCS dell'Università Roma Tre. Coordina e partecipa a progetti di ricerca nazionali e internazionali. Tra le sue pubblicazioni più recenti si segnalano: *Memoria viva de la desaparición. Literatura y desafío pedagógico en Argentina y el Mediterráneo* (Buenos Aires, Teseo, 2025), *Monologhi per l'Identità. Antologia di autrici e autori di Teatro x la Identidad* (Roma, Nova Delphi, Herencias, 2025) e, per Roma TrE-Press, la curatela di *Abuelas di Plaza de Mayo e il diritto all'identità*, di Estela Barnes de Carlotto, nella collana "Lectio Magistralis".

